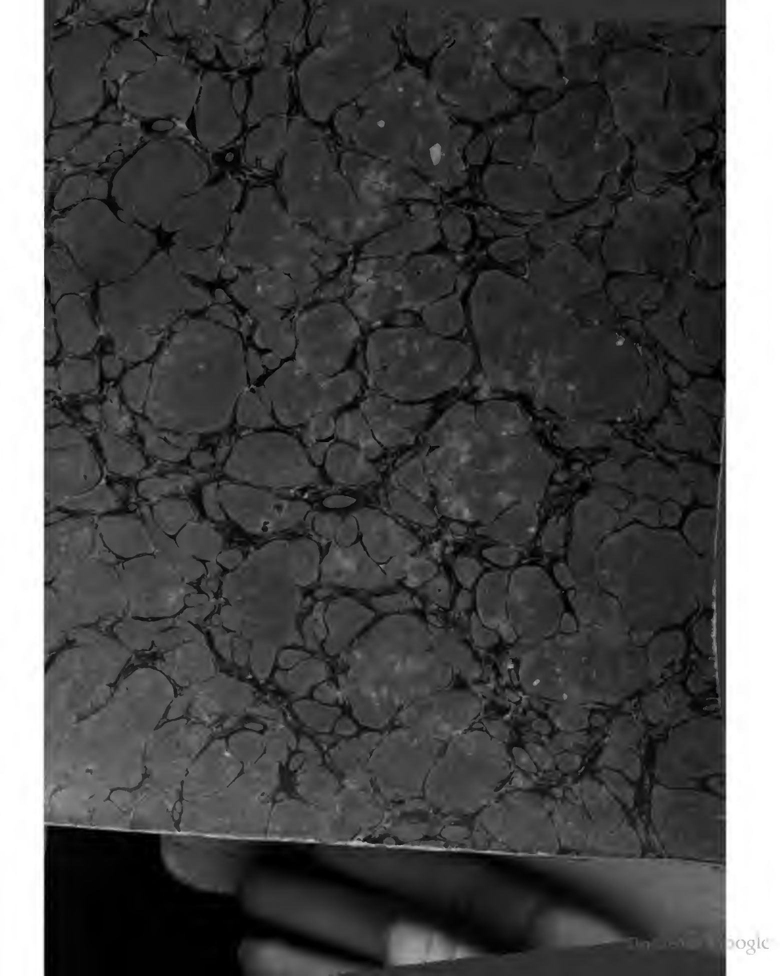
image
not
available





Musikzeitung

<36631034220016

Niederrheinische
Musik-Zeitung

für

Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben

von

Professor Ludwig Bischoff.

Zwölfter Jahrgang.

Köln, 1864.

Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Druck von M. DuMont-Schauberg

Inhalts-Verzeichniss

zum zwölften Jahrgange der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

A. Leitende Artikel und abhandelnde Aufsätze.

B. Analysen, Beurtheilungen und Anzeigen musicalischer Werke und Schriften.

C. Zur Musikgeschichte, Biographie und Charakteristik von Tonkünstlern.

Seite

D. Gedichte.

E. Musikleben der Zeit.

I. Schilderungen von musicalischen Zuständen, Berichte über Musikfeste, Concerte, Opern u. s. w.

II. Kürzere Nachrichten.

F. Vermischtes.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 1. **KÖLN, 2. Januar 1864.** **XII. Jahrgang.**

Carl Maria von Weber.

Ein Lebensbild*).

(Fortsetzung. S. Jahrg. XI., Nr. 51, 52.)

Das Dunkel, welches über den eigentlichen Geburtstag C. M. von Weber's schwebt, vollständig zu lichten, ist auch sein Biograph nicht im Stande gewesen. Die Annahme des 18. December 1786 beruht auf einer schriftlichen Notiz des Vaters, in welcher jedoch der Name des Monats in römischen Ziffern nicht ganz deutlich geschrieben ist, abgesehen davon, dass Franz Anton nicht sehr zuverlässig war und z. B. auch notorisch seinen Sohn in öffentlichen Schriftstücken oft um ein Jahr jünger machte. In der Familie wurde indess der 18. December stets als Carl Maria's Geburtstag gefeiert. Die andere Annahme ergibt sich aus dem Kirchenbuche zu Eutin, in welchem seine Taufe auf den 20. November eingetragen ist, wonach also, da die katholische Taufe gewöhnlich am Geburtstage oder Tags darauf erfolgt, Carl Maria den 18. (oder 19.) November geboren sein würde. Der Verfasser berichtet ausserdem, dass Weber in späteren Jahren es liebte, dieses Datum als echt anzunehmen, weil dadurch sein und seiner Gattin Caroline Brandt Geburtstag zusammenfiel.

Die Hauptsache, dass Weber im Jahre 1786 geboren, steht fest. Folglich fand er in seinen zartesten Kinderjahren, indem sein Vater schon 1787 Eutin verliess und sein unstätes Leben als Theater-Director begann, kaum eine bleibende Stätte für eine andauernde und schulgerechte Ausbildung des Geistes. Er wurde mit auf die Wanderungen genommen, deren Kreislaufe der Biograph, so weit es möglich war, sehr sorgfältig nachgeforscht hat. Sie gingen über Hamburg, Wien, Kassel, Meiningen, Nürnberg, Hildburghausen (1796), Salzburg (Michael Haydn unterrichtet den zwölfjährigen Carl Maria, der dort 1798 seine Mutter verlor), München (Bekanntschaft mit Sennefelder, dem Erfinder des Steindrucks; Carl Maria's Arbeiten in der Lithographie, worin er es so weit brachte, „sechs Variationen für's Clavier", von ihm componirt und eigenhändig lithographirt, herauszugeben) u. s. w. nach Freiberg in Sachsen.

Hier componirte Weber „Das stumme Waldmädchen" vom Ritter von Steinsberg, der dort mit seiner

*) Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild von Max Maria von Weber. Erster Band. Mit Portrait. Leipzig. Ernst Keil. 1864. XXXVII und 569 S. in 8.

Schauspieler-Gesellschaft verweilte. Die „grosse, romantisch-komische Oper, in Musik gesetzt von C. M. von Weber, 13 Jahre alt, Zögling Haydn's“, wurde im October 1800 in Chemnitz und im November darauf in Freiberg gegeben. In der Ankündigung, welche den Componisten um ein Jahr jünger machte und bei Haydn den Vornamen Michael wegliess, erkennt man den Vater. In Chemnitz hatte die Oper gefallen; nach der Vorstellung in Freiberg erschien dort eine kurze, aber milde und harmlose Beurtheilung, worin denn auch erwähnt wurde, dass die Erwartungen vorher zu hoch gespannt worden wären u. s. w. Der jugendliche Componist erwiderte — jedenfalls auf Befehl des Vaters — und wurde dadurch in einen sehr verdriesslichen Federkrieg verwickelt. Wir theilen zum Beweise, welchen traurigen, ja, verderblichen Einflüssen Geist und Charakter des jungen Tondichters so leicht hätten erliegen können, wenn die innere Lebenskraft des Genius nicht am Ende erwacht und siegreich durchgebrochen wäre, Einiges aus diesen ersten schriftstellerischen Aufsätzen Weber's mit.

Beantwortung der ersten Recension. „Dass meine Composition nicht gefallen durfte, da prämeditirte, niedrige und vom bittersten Neide und Missgunst gespielte Cabale die Stimmung zur Aufführung derselben gab, folglich ein verstimmtes Instrument niemals gut klingen kann, musste ich gewärtigen; warum hat sie denn in Chemnitz gefallen? — weil — rein gestimmt war. — Mein eigenes Bewusstsein und das unparteiische Zeugniss grosser Männer und Contrapunktisten, die hier freilich etwas sehr selten sein dürften — beruhigen m i c h, sonst sind m e i n e B l ü t h e n bereits vor zwei Jahren in den ersten Blättern und im zweiten Bande der berühmten Leipziger musicalischen Zeitung s c h o n als ziemlich schöne und reife Früchte anerkannt worden; übrigens steht meine Original-Arbeit j e d e m zur stündlichen Einsicht offen, und unendlichen Dank d e m, so mir meine Fehler zeigt und mich eines Bessern belehrt. C. M. v. W., Compositeur.“

„Wenn auch der Stil dieser eben so unschönen als unklugen Expectoration einen Zweifel darüber gestattete, dass der Knabe nur seinen Namen zu dem Ausflusse aus Franz Anton's Feder hergegeben habe, so würde er durch einen Blick auf die Charaktere beider beseitigt werden. Wie später noch oft, führte hier schon Franz Anton's Hitze, beleidigende Ruhmredigkeit und Aeusserlichkeit seinen bescheidenen, schlichten Sohn in Misshelligkeiten, die wie dunkle Schatten auf dessen Leben und selbst dessen Charakter gelegen haben. Was es überdies mit dem Lobe, welches die berühmte Leipziger Musik-Zeitung den Arbeiten des Knaben vor einem Jahre (zwei Jahre ist unrichtig) gespendet haben sollte, für eine Bewandtniss hatte, davon ist oben die Rede gewesen und gezeigt, dass es sehr bedingt war.“

Die Gegner schwiegen nicht, und so erschienen mit Carl Maria's Unterschrift in der Beilage zu Nr. 7 der „Allgem. Freiberger Nachrichten“ zwei Abfertigungen derselben. Im trockenen Angriffstone dieser Stilübungen liegt ein wahrer Humor der Dreistigkeit:

„Mein Herr Stadtmusicus! Sie sind sehr irriger Meinung, wenn Sie glauben, dass ich mir von meiner Arbeit so grossen Beifall versprach. — Allein, jeder Arbeiter ist doch seines Lohnes werth, welcher durch Ihre Aufführung schändlich untergraben worden; warum ging denn die Hauptprobe brav und gut? — und die Vorstellung so elende? — Nicht die braven Leute im Orchester waren Schuld daran, sondern ihr schläferiger Anführer, welcher die erste Hauptpflicht, das reine Einstimmen, vernachlässigte, kein einziges *forte* oder *piano*, kein *cres-* oder *decrescendo* im geringsten beachtete, kein *tempo* nach Vorschrift marquirte und dadurch dem Gemälde Schatten und Licht raubte, folglich Alles verdarb und also unmöglich gefallen konnte! Mithin hat Ihr Neid und Missgunst seinen Zweck erreicht. Zudem ist es nicht genug, zu t a d e l n — man muss es besser verstehen und machen können. Die Composition meiner Oper ist kein englischer Tanz! — Dass Sie in der Musikkenntniss und deren Contrapunkt kein Theoretiker nach Ihrem eigenen Geständniss sind, glaube ich sehr gerne, daher Ihr angemaasster Tadel sich selbst widersprechend und am Allerbesten, wenn der Schuster bei seinem Leisten bleibt. — Dass ich den 18. December 1787*) Abends halb 11 Uhr geboren, berichtet mein Taufschein, folglich verliert ihr geliebtes „„a n g e b l i c h““ seine Kraft. — O, wie ist derjenige Componist zu beklagen, der eine Arbeit unter einer solchen Aufführung so zerfleischen sehen muss! Und nun zur Beantwortung Ihres aufgeforderten Herzensfreundes in Nr. 5 u. s. w.

„— Auch i c h musste über die grosse Dreistigkeit erstaunen, mit welcher Sie, Herr Cantor, meine Oper: „„Das Waldmädchen““, herunterzusetzen sich bemühten, um nur den Beifall und Lohn Ihres missgünstigen, aber treu ergebensten Freundes einzuärndten. Denn sonst wüsste ich keinen Beweggrund, da ich Sie, mein Herr Cantor, niemals nur mit einer Miene beleidigt hatte. Wie konnten Sie sich zur Beurtheilung einer Sache auffordern lassen, die Ihnen gar Nichts angeht? Wenn ich mich also *en detail* mit Ihnen einlassen wollte, müsste das Echo sehr grob widerhallen, welches aber meiner Natur zuwider und den Grundsätzen der mir gegebenen Erziehung entgegen spricht. Der Punkt meiner „„a n g e b l i c h e n““ Jahrzahl ist bereits in

*) Eine offenbare Unrichtigkeit, da der Geburtstag hier um ein ganzes Jahr verschoben ist. Der Verf.

obiger Antwort erörtert, nur dient zu mehr Nachricht, dass mein Vater den 20. Aug. 1785 in Wien mit meiner Mutter sich vermählte. Dass ich übrigens vorzügliche Geistesgaben besitze, verdanke ich meinem Schöpfer, und dass ich in meiner noch kurzen Lebenszeit mehr gesehen und gehört, als Mancher in fünfzig Jahren, ist auch erweislich wahr. Dass ich ferner von den grössten Capellmeistern der ersten Höfe und der Hofcapellen als ein solcher anerkannt bin, der den Contrapunkt richtig und gründlich studirt hat, folglich die Instrumente als sowohl Text, Harmonie und Rhythmum nebst Singstimmen richtig zu behandeln weiss, dient zu meiner Beruhigung, also hört nur der offenbare Neid und Missgunst Fehler! Mein Gott! Ich will ja kein Cantor oder Stadtmusicus werden, und weiss gar wohl, dass zu diesen beiden Stellen, aus mancherlei Ursachen, die gehörige Kenntniss und Geschicklichkeit mir fehle u. s. w. Ich lasse mich sehr gern zurechtweisen und danke Demjenigen, der mich mit Bescheidenheit, aber nicht mit Grobheit und Stolz einhertrabend schulmeistern will. Uebrigens sind Sie, mein Herr Cantor, gar nicht mein competenter Richter, und ich will ebensowenig von Ihnen etwas lernen, als mir der sträfliche Gedanke einfällt, Sie etwas zu lehren. Ferner habe ich auch nicht das Geringste gegen die braven Individua des hiesigen Orchesters, will auch glauben, dass Herr Stadtmusicus S. anführen kann, wenn er nur will. Nur bei dieser Oper hat er das Gegentheil leider gezeigt und mir dadurch den Beifall eines sonst so gütigen und edeldenkenden Publicums geraubt, welches zu edel denkt, als dass es den Keim einer aufgehenden Pflanze zu ersticken geneigt wäre. Ein klarer Beweis ist davon die gränzenlose Hochachtung und enthusiastische Liebe für das freiberger Publicum, da mein Vater eine grosse berühmte Residenzstadt verliess, eine kostbare Reise anher unternahm, um hier am Umgange dieses so gütigen, biedern und freundschaftlichen Publicums Theil zu nehmen, um seine wenigen alten Tage in diesem edlen Cirkel noch verleben zu können.— Und wenn ich wirklich Fehler begangen hätte, so wäre es gar nicht zu verwundern, da ich von dem Directeur des Schauspiels zu sehr pressirt wurde und den 2. Act in vier Tagen geschrieben habe (?) u. s. w.

„Ich achte meine Hasser als wie das Regenwasser. So gar bald fliesst vorbei, und wenn sie mich schon meiden, so müssen sie doch leiden, dass Gott mein Helfer sei u. s. w.

„Dem unbekannten Herrn aus Chemnitz dienet zur Nachricht, dass ich das Bellen kleiner Hunde nicht achte.

„C. M. von Weber."

Die Zänkerei rief noch zwei matte Für und Wider hervor, in deren einem man Weber Glück wünschte, „dass er wirklich erst dreizehn Jahre alt sei, weil er dann noch Zeit habe, Bescheidenheit zu lernen", und endete damit, dass die Weber's den Boden ihrer Stellung in der Gesellschaft verloren und Freiberg verliessen.

Weber erzählt in seiner selbstbiographischen Skizze, dass die Oper „Das Waldmädchen", die er selbst „ein höchst unreifes und nur hier und da nicht ganz von Erfindung leeres Product" nennt, weiter verbreitet worden sei, „als ihm selbst lieb sein konnte". Er sagt, sie sei in Wien 14 Mal gegeben, in Prag ins Böhmische übersetzt, in Petersburg mit Beifall gesehen worden. Trotz fleissigen Nachforschens, sagt sein Biograph, haben wir keine Nachrichten über diese Darstellungen, mit Ausschluss derer in Wien, wo sie unter dem Titel „Das Mädchen im Spessartwalde" im Jahre 1804 im December 8 Mal in der Leopoldstadt gegeben wurde, auffinden können.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Rotterdam.

(Die deutsche Oper.)

Den 10. December 1863.

Unsere deutsche Oper hat seit dem 1. September wieder begonnen. Wiewohl wir mit derselben im Allgemeinen sehr zufrieden sein können, so tauchen doch immer einmal wieder einzelne Stimmen mit allerlei Prätentionen auf. Worauf sich letztere gründen, ist uns nicht klar. Vor der Gründung dieser Oper (sie besteht jetzt in der vierten Saison) hatte sich Rotterdam nie einer festen Oper zu erfreuen gehabt; es lebte nur von der Gnade der Directoren im Haag oder in Amsterdam, welche meist französische oder italiänische Gesellschaften herbrachten. Die deutsche Oper hat sich erst durch das jetzige Unternehmen Eingang verschaffen müssen, was ihr, wie der Besuch lehrt, vollkommen gelungen ist. Wie sehr sie im ganzen Lande in Ansehen steht, beweist der Umstand, dass selbst Einladungen vom Haag, wo der Besuch einer deutschen Oper nicht zum feinen Tone gehört, erfolgen und dass die Fremden von nah und fern zuströmen. Wir sind daher der Theater-Commission zu grossem Danke verpflichtet. Sollte je der Fall eintreten, dass sie sich auflöste, und der Theater-Director nur auf seine Tages-Einnahme angewiesen werden, so würde derselbe wohl nicht mehr im Stande sein, Künstler mit einer monatlichen Gage von 800—1000 Gulden zu engagiren. Wir geben gern zu, dass auch uns einzelne Mitglieder nicht zusagen: doch wo gäbe es eine Bühne, an welcher alle Mitglieder gleich gut sind? Ein jedes Unternehmen muss nach seinen Verhältnissen beurtheilt werden, und danach dürfte unsere Oper den besten in Deutschland zur Seite zu stellen sein.

[*]

Unser Damen-Personal besteht aus Frau Ellinger, Fräulein Lichtmay, Weiringer, Kretzschmar und Frau Egli; das Herren-Personal bilden die Herren: Ellinger, Schneider, Zimmermann, Tenöre; Brassin, Bariton; Dalle Aste und Egli, Bässe. Von den Damen dürfte wohl Frau Ellinger als dramatische Sängerin obenan stehen. Wir sind für die vorige Saison unter Frau Kap-Young mehr als entschädigt und können uns zu diesem Tausche Glück wünschen. Ihre Stimme ist gleichmässig, die Register geebnet, die Stärke der Mittellage der Tiefe wie der Höhe entsprechend. Ihr Tonansatz ist leicht, ihr Athemholen schulgerecht. Ihre hervorragendsten Partieen dürften Fidelio, Fides und die Jüdin sein. Zum ersten Male wurde Fidelio gleich ausgezeichnet gesungen und dargestellt. Frau Bertram-Meyer besass wohl Spiel-Talent, doch liess ihr Gesang zu viel zu wünschen übrig; Frau Doria-Zademak sang den Fidelio vorzüglich, wir vermissten jedoch die dramatische Darstellung. Fräulein Günther spielte ihn meisterhaft, aber der Zahn der Zeit nagte bereits an ihrer Stimme. Es ist ein seltener Genuss, Frau Ellinger in dieser Rolle zu hören und zu sehen. Ein Gleiches ist von ihrer Fides zu berichten. Das Einzige, worauf Frau Ellinger mehr zu sehen hat, ist eine richtige und deutliche Aussprache. Unseres Erachtens bedürfte es bei solcher Künstlerin nur einiger Aufmerksamkeit, um nicht *ö* in *e*, *ü* in *i*, *ei* nicht in *eu*, die Endsylben auf *e* nicht in *o* zu verwandeln. Auch halten wir uns verpflichtet, sie vor allen Uebertreibungen auch im Spiel zu warnen. — Fräulein Weiringer übt noch stets ihre gewohnte Anziehungskraft aus; sie ist und bleibt der Liebling des Publicums, und mit Recht. Diese Dame zeichnet sich durch Bescheidenheit und Anständigkeit des Spiels aus, wodurch die Darstellung ihrer Zerline, so wie namentlich ihrer Susanne, zu einer ganz allerliebsten wird. Hört man dabei ihre zum Herzen sprechende Stimme, verbunden mit gefühlvollem Vortrage, so muss man diese Dame lieb gewinnen. In der *F-dur*-Arie der Susanne im vierten Acte verzeiht man ihr sogar die angebrachte Cadenz am Schlusse, weil sie so vorzüglich gesungen wird. Frau Ellinger und Fräulein Weiringer sind jedenfalls die Perlen unserer Bühne.

Fräulein Lichtmay ist nicht hervorragend, aber auch nicht schlecht, sie füllt ihre Stellung anerkennungswerth aus. Ihr Spiel behagt uns mehr, als ihr Gesang. Ihre Mitteltöne missfallen uns nicht, sie sind wohlklingend und nicht schwach, die Höhe dagegen steht mit der Klangfarbe der anderen Lage in keinem Verhältnisse, sie ist scharf. Als ihre beste Rolle sowohl im Spiel als Gesang dürften wir die Elsa im Lohengrin bezeichnen, wo sie ihre Höhe nicht forcirte. — Ueber Fräulein Kretzschmar und Frau Egli ist wenig oder gar nichts zu sagen, ja, wir handeln vielleicht in deren Interesse, wenn wir sie stillschweigend übergehen.

Unsere beiden Tenöre, die Herren Ellinger und Schneider, sind Ihnen von früher bekannt. Herr Ellinger ist wieder im Besitz seiner vollen, kräftigen, schönen Stimme, wovon er als Troubadour den glänzendsten Beweis geliefert. Es ist zu bedauern, dass eine so brillante Stimme nicht besser geschult ist. Doch dieses ist nicht mehr zu ändern. Herr Ellinger hat auch schöne Momente, und sein Lohengrin ist eine vortreffliche Leistung. Seine Aussprache ist deutlich und rein, und nie hören wir ihn detoniren, eine Eigenschaft, welche wohl anzuerkennen ist. Herr Schneider bewährt sich stets als einen geschulten Sänger. Seine besten Partieen sind Don Ottavio und Belmont. Hierin haben wir den ganzen Inbegriff seines Gesanges. Herr Schneider ist ein vorzüglicher Oratoriensänger; er bleibt aber auch durchgehends in jeder Rolle ein solcher, was auf der Bühne für die Dauer wohl zu monoton werden dürfte. Nur ein Mal hat er sich verläugnet, als Basilio, welchen er über alles Erwarten von Beginn an mit einer nicht in ihm geahnten Komik gab. Wir können zwar Herrn Schneider von einer gewissen Einseitigkeit nicht freisprechen, aber schätzen ihn und seine Schule sehr, und mit Fräulein Weiringer dürfte er das am meisten musicalische Mitglied unserer Bühne sein. — Mit den Baritonisten haben wir entschiedenes Unglück. Es wurde zuerst für diese Saison Herr Otto aus Riga engagirt, welcher unserem Unternehmen jedoch nicht gewachsen war, wie dieser Künstler bescheiden genug selbst einräumte. Nach ihm folgte Herr Simon aus Pesth. Schönes Aeusseres, nobles, durchdachtes Spiel und, die Hauptsache, gute Schule waren da. Seine Stimme wollte uns weniger zusagen, wie auch seine Aussprache etwas „hölzern" ist. Herr Simon ist bei alledem ein vorzüglicher Sänger, seine Schule macht Alles wieder gut. Noch nie hat hier das Nachtlager in Granada solchen Erfolg erlebt, als unter Simon's Mitwirkung als Jäger. Wir möchten behaupten, dass diese Aufführung die gelungenste in der ganzen Saison war. Leider konnte mit Herrn Simon kein Engagement zu Stande kommen, da er sich bereits für Pesth wieder verbindlich gemacht. Gegenwärtig weilt ein alter Bekannter wieder in unserer Mitte, welcher vor zwei Jahren hier engagirt war, Herr Duschnitz. Derselbe trat als Graf Luna auf. Herr Duschnitz war in hohem Grade indisponirt, wesshalb wir sein zweites Auftreten abwarten wollen. Treffen die Befürchtungen über diesen Sänger ein, so wird Herr Brassin als erster Baritonist in der zweiten Hälfte dieser Saison wohl wieder fungiren müssen. Wir schätzen Herrn Brassin sehr, aber es würde uns lieb sein, wenn ein jüngerer Ba-

ritonist ihm zur Seite stände. — Herr Dalle Aste konnte, wie in der vorigen Saison, wegen Unwohlseins erst sechs Wochen nach Eröffnung der Bühne auftreten. Er begann mit Sarastro. Wiewohl seine Stimme mehr den Charakter eines hohen Basses hat, so möchte doch diese Partie seine beste zu nennen sein; er weiss sie bis zum Schlusse mit der dazu erforderlichen Würde durchzuführen. Würde er sich des Doppelschlages auf dem tiefen „doch", so wie mehrerer unschönen Verzierungen in den Arien „O Isis" und „In diesen heiligen Hallen" enthalten, so wäre das nur zu seinem Vortheile. Uebrigens setzt Herr Dalle Aste seine Hanswurstiaden in Mozart'schen Opern nach wie vor fort, besonders als Leporello und als Osmin. Ja, er entblödet sich nicht, Versuche zu machen, am Schlusse des ersten, so einfachen Liedes Osmin's in *G-moll* auf abscheuliche Weise die Lachmuskeln eines unmusicalischen Publicums in Bewegung zu setzen, was ihm jedoch glücklicher Weise nicht gelungen. Wenngleich die Stimme des Herrn Dalle Aste nicht mehr so ergiebig ist, wie in früheren Saisons, so kann man doch noch immer damit zufrieden sein, sie ist immer noch wohlklingend. Ist derselbe aber in der Kunst so weit zurückgegangen, dass er nur auf die eben gerügte Weise einen Applaus zu erzwingen hofft, oder liegt dabei ein gewisser Trotz gegen die Kritik zu Grunde? Diese Fragen wird Herr Dalle Aste selbst am besten zu beantworten wissen. Immer bleibt zu bedauern, dass ein Künstler wie Dalle Aste, von der Natur so begabt, zu solchen Mitteln schreitet. Herrn Dalle Aste zur Seite steht Herr Egli mit einem klangvollen, kräftigen hohen Bass. Beide Stimmen haben so ziemlich einen und denselben Umfang; es wäre desshalb für unser Unternehmen ein tiefer Bass wünschenswerther gewesen. Im Beginne der Saison wurde die Rolle des Osmin von Herrn Egli übernommen. Auf Wunsch des hiesigen Recensenten trat für ihn Dalle Aste ein, jedoch mit entschiedenem Fiasco; Herr Egli blieb sowohl im Gesange als im Spiel Sieger. Uebrigens litten in Betreff der tiefen Lage Osmin's beide Schiffbruch.

Die Chöre, vollzähliger als voriges Jahr, verdienen lobend erwähnt zu werden; sie sind im Ganzen gut einstudirt. Das Orchester unter Herrn Levi ist vortrefflich bis auf die Hornisten. Die Nothwendigkeit eines guten ersten Hornisten macht sich immer fühlbarer. Herr Levi hat sich hier als vorzüglichen, umsichtigen Dirigenten bewährt und steht in grosser Achtung. Mit grossem Bedauern würden wir ihn scheiden sehen.

Was die Scenerie betrifft, so steht diese noch so ziemlich auf derselben niedrigen Stufe, wie früher. Bei Verwandlungen einen Baum in einer Stube, oder ein Stück Stube in einem Walde kurze Zeit zu sehen, gehört zu den Möglichkeiten; auch ist es interessant, durch zu frühes Aufziehen des Vorhanges einen Blick in die Geheimnisse des Bühnenlebens thun zu können.

Die Streich-Quartette des Herrn Rappoldi haben auch wieder begonnen und haben sich, wenn auch keines sehr zahlreichen, so doch auserlesenen Publicums zu erfreuen. Wie vorauszusehen war, findet auch die Kammermusik hier immer mehr Eingang, und Herr Rappoldi erwirbt sich dadurch grosse Verdienste. Am letzten Quartett-Abende kam ein Rappoldi'sches Quartett zu Gehör. Was sich nach einmaligem Hören sagen lässt, so dürfte der zweite Satz, am einfachsten gehalten, der beste sein. Das Quartett, im Ganzen genommen, ist nicht verständlich genug; auch würde es für den jungen Componisten vortheilhafter sein, wenn er melodiöser schriebe. Dieser Mangel trat um so mehr hervor, da dieses Quartett zwischen Haydn und Mozart seinen Platz fand. Es wurde jedoch beifällig aufgenommen. Da wir leider nur Einem Quartett-Abende haben beiwohnen können, so kommen wir in unserem nächsten Berichte darauf wieder zurück, wollen aber nicht unterlassen, Auffassung und Zusammenspiel schon jetzt lobend zu erwähnen.

(Schluss folgt.)

Aus Amsterdam.

(Populäre Concerte — Fräulein Schreck — Sinfonie von Fétis; — Concerte in *Felix Meritis* — Madame Gräver — Ernst Lübeck — Bazzini; — Cäcilien-Concert — Italiänische Oper von Merelli — Fräulein Artôt — Nächste Concerte.)

Den 20. December 1865.

Die „populären Concerte" im grossen Parksaale haben unter Verbülst's Direction wieder begonnen. Das erste brachte die Sinfonie Nr. IV von Gade, die *Eroica* von Beethoven, die Ouverturen „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn und „*La Chasse du jeune Henri IV.*" von Méhul. Das Orchester strebte, Dank seinem tüchtigen Führer, nach Kräften das Beste an, doch schien uns die Ausführung nicht ganz so vorwurfsfrei, als in den vorjährigen Concerten. Die Tempi der Ouverture von Méhul (welche wiederholt werden musste) wurden zu schnell genommen und die Feinheiten des Beethoven'schen Meisterwerkes wurden nicht mit derselben Sorgfalt wie sonst hervorgehoben. Fräulein Schreck aus Bonn hatte einen schönen Erfolg, der bei einem Vortrage, welcher den wahren Grundsätzen der Kunst vollkommen treu blieb, nach den Arien von Händel und Rossi nicht ausbleiben konnte.

Im zweiten Populär-Concerte hat man eine neue Sinfonie von Fétis gebracht, ein Werk, welches der würdige Meister im Alter von 78 Jahren geschrieben hat und das vor zwei Jahren mit grossem Beifall im Conser-

vatorium zu Brüssel aufgeführt worden ist. Das Werk hat den Charakter französischer Musik, die Form ist rein und klar und das Ganze zeigt eine Frische, welche bei einem beinahe achtzigjährigen Componisten fast unbegreiflich ist, ein Beweis, dass auch das Alter noch fruchtbar an geistigen Erzeugnissen sein kann. Wenn auch in der Erfindung nicht immer eine solche Originalität herrscht, dass die Composition in den musicalischen Annalen der gegenwärtigen Zeit Epoche machte, so fesselt doch der elegante Stil, der melodische Reiz und der wirklich jugendliche Duft, der die Sinfonie durchzieht, den Zuhörer, und das Werk ist als eine sehr interessante Erscheinung zu beachten. Das Allegro und das Adagio scheinen uns die schwächeren Partieen zu sein; das Intermezzo und das Rondo gefielen, sehr gut ausgeführt, allgemein und wurden von einem sehr strengen Publicum applaudirt, welches in der Regel nie seine Vorliebe für die deutsche Musik verläugnet und die Musik eines französischen Componisten nur mit Vorurtheil anhört.

In demselben Concerte wurden Beethoven's Sinfonie Nr. V und die Ouverturen „Im Hochland" von Gade und zu „Ferdinand Cortez" von Spontini mit grosser Präcision ausgeführt.

In den Concerten des Instituts *Felix Meritis* bilden die Solo-Vorträge in der Regel die anziehendste Partie. Madame Madeleine Gräver und Ernst Lübeck, beide Kinder Hollands, und Bazzini haben sich da hören lassen. Ernst Lübeck hat durch den meisterhaften Vortrag des Concertes von Mendelssohn einen ungeheuren Erfolg gehabt; auch Madame Gräver hat sich als eine talentvolle Pianistin bewährt, ohne jedoch besonders zu begeistern. Bazzini hat ein neues Concert für Violine und Orchester eigener Composition gespielt, welches grossen Beifall beim Publicum fand.

Das jährliche Concert des St.-Cäcilien-Vereins hatte eine sehr zahlreiche Zuhörerschaft herbeigezogen, so dass der Saal überfüllt war. Die grosse — aber sehr lange — Sinfonie von Schubert und die herrliche Egmont-Ouverture von Beethoven erhielten den Preis des Abends.

Am 5. Januar wird die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ihr erstes Fest-Concert geben und Händel's Oratorium „Josua" unter Verhülst's Leitung und der Mitwirkung von Fräulein Rothenberger aus Köln, Fräulein Schreck aus Bonn, Dr. Gunz aus Hannover und Herrn Behr aus Bremen zur Aufführung bringen. Bei solchen Interpreten der grossartigen Musik kann man auf eine prächtige Aufführung rechnen. Wir werden darauf seiner Zeit zurückkommen.

Die italiänische Oper des Impresario Merelli hat ihre Vorstellungen begonnen. Die berühmte Desirée Artôt, welche so ruhmvolle Erinnerungen in Deutschland zurückgelassen hat, hat auch in Holland viel Erfolg gehabt; sie ist eine grosse Künstlerin, aber sie wurde hier durch ihre Umgebungen von so mittelmässigen Talenten und durch einen Chor, den man nicht anhören konnte, so schlecht unterstützt, dass das Publicum sich nicht eben gedrängt hat, um sie zu bewundern.

Man erwartet Carlotta Patti; Herr Ullman, ein Meister in seinem Fache, hat bereits Alles mit Ankündigungen auf Americaner-Art überschwemmt. Nun, wir werden sie hören und selbst urtheilen.

Für das nächste Populär-Concert bilden die Sinfonie Nr. VII von Beethoven, die kleinere *D-dur*-Sinfonie von Mozart, Weber's Oberon-Ouverture und die Ouverture „Pompejus" von Eduard de Hartog das Programm. Der kleine Violinist de Graan, ein holländisches Wunderkind von eilf Jahren und Schüler des Herrn Coenen, wird sich darin hören lassen.

Matino.

Friedrich Hebbel.

(Nekrolog.)

Friedrich Hebbel, welcher am 13. December v. J. zu Wien gestorben, war am 18. März 1813 in dem kleinen Orte Wesselburen in Dithmarschen geboren. Seine Jugend war einsam und reich an Prüfungen; erst im Alter von 22 Jahren gelang es ihm, einen lange gehegten Wunsch erfüllen und seine eng abgeschlossene Heimat verlassen zu können. Er ging zuerst nach Hamburg, wohin ihm einige Gedichte vorangegangen waren und wo er freundliche Aufnahme fand. Von da zog er auf die Universität nach Heidelberg, dann nach München, und kehrte, zum Doctor der Philosophie promovirt, nach Hamburg zurück. Im Jahre 1840 erschien sein erstes Drama, „Judith", das von der gesammten deutschen Kritik als ein bedeutendes Werk anerkannt werden musste, trotzdem Viele mit der darin eingeschlagenen neuen Richtung durchaus nicht einverstanden waren. Auf der Bühne hatte das Stück sehr widersprechende Erfolge, und zeigten sich besonders die Hofbühnen mit dessen Aufführung sehr spröde. Der „Judith" folgte die „Genofeva" (Magellona), in welcher sich die ganze geniale Natur des Dichters in ihren Vorzügen und in ihren Abirrungen zeigte. Campe in Hamburg verlegte die beiden Dramen und 1842 einen Band Gedichte, die kein geringeres Aufsehen machten, als jene.

In demselben Jahre ging Hebbel nach Kopenhagen, wo er die „Maria Magdalena" begann. Er gefiel sich in der dänischen Hauptstadt, und der schöne, geistvolle Dich-

ter wurde dort mit Auszeichnung behandelt. Er erhielt ein königliches Reise-Stipendium, welches ihn in den Stand setzte, Italien und Frankreich zu sehen. Auf der Rückreise kam er 1845 nach Wien, wo er seine künftige Gattin, die Hof-Schauspielerin Christina Enghaus, kennen lernte, mit der er sich im folgenden Jahre vermählte. Seit jener Zeit blieb er in Wien und hielt seine Productivität gleichen Schritt mit seinem Ruhme. Es folgten sich rasch die Dramen „Julia", „Michel Angelo", „Diamant", „Rubin", „Agnes Bernauer", „Der Ring des Gyges", „Trauerspiel in Sicilien". Dieselben fanden bei der Kritik alle Anerkennung, dagegen bei dem Theater-Publicum wenig Gnade. Hebbel fügte sich in seinen Dramen weder den hergebrachten Anschauungen der Menge, noch den traditionellen Kunstforderungen, und das Publicum wollte eben keinen neuen Weg gehen. Trotz diesem Zwiespalt, welcher durch missgünstige Neider noch genährt wurde, hatten „Judith" und „Maria Magdalena" einen glänzenden Erfolg. Kaum einen geringeren hatten die „Nibelungen", trotz der diesem Stücke so ungünstigen Personal-Verhältnisse der deutschen Bühnen. Die „Nibelungen" errangen in diesem Jahre auch den k. preussischen Dramen-Preis von 1000 Thalern. Ausser den angeführten Dramen erschien noch eine zweite Gedichtsammlung, ein Band Novellen, das Idyll „Mutter und Kind", so wie eine Reihe kritischer und ästhetischer Aufsätze in periodischen Blättern. Schon erkrankt, arbeitete er noch an einer Tragödie „Demetrius", von der drei Acte fertig, der vierte und fünfte nur zum Theil vollendet sind. In seinem Nachlasse soll sich ausserdem der Plan zu einem „Jesus Christus" und Material zu seinen Memoiren, letzteres zum Theil druckfertig, vorfinden.

Hebbel war seit einigen Monaten krank, doch lauteten die Nachrichten keineswegs so beunruhigend, dass ein so schmerzliches Ereigniss in nahe Aussicht genommen werden konnte. Noch am Abende vor seinem Hinscheiden liess er sich von seiner Tochter den „Spazirgang" von Schiller vorlesen, musste jedoch die Lecture unterbrechen lassen, weil ihn das Hören zu sehr anstrengte. Sein Freund, Prof. Dr. Ernst Brücke, verweilte den letzten Tag und Nacht bei dem Verschiedenen bis zu dem Momente, wo das Auge des Dichters sich für ewig schloss. Hebbel lebte in angenehmen Verhältnissen und hinterlässt eine Witwe — die allgemein geachtete Hofschauspielerin — und eine Tochter von sechszehn Jahren. Der traurige Trost, den die Leichenöffnung ergab, war der, dass keine ärztliche Kunst im Stande gewesen wäre, das Leben des Dichters zu verlängern, denn die Krankheit bestand im Wesentlichen in einer inveterirten Knochenerweichung, einem in seinem letzten Stadium unheilbaren Leiden. In seinem schon im Jahre 1856 verfassten Testamente fand man folgende drei Dinge verfügt: die Familie soll keine Todesanzeige erlassen; bei der Bestattung der Leiche soll jedes Gepränge vermieden werden; an dem Grabe oder Sarge soll keine Rede gehalten werden. Am 15. December, Nachmittags $2\frac{1}{2}$ Uhr, fand die Beerdigung Statt, und zwar unter Respectirung seiner letztwilligen Verfügungen. Vor dem Sterbehause sammelten sich die Leidtragenden, Freunde und Verehrer des Dichters. Wir sahen Halm, Laube, Pratobevera, Fichtner, Sonnenthal. Der Zug setzte sich nach dem Kirchhofe der Protestanten in Matzleinsdorf in Bewegung. Studenten, die den Sarg mit einem Lorberkranze, den ein schwarz-roth-goldenes Band umwand, geschmückt hatten, gingen zunächst dem Leichenwagen. In langer Reihe folgten die Wagen des Trauergefolges: Dichter, Vertreter der Tagespresse, Künstler, namentlich zahlreiche Mitglieder der Theater, Männer aller Stände und Lebensalter geleiteten die sterbliche Hülle des Dichters nach dem Kirchhofe, wo der Sarg still eingesenkt wurde.

Das umfangreichste Werk, das sich im literarischen Nachlasse Hebbel's vorfindet, wird sein Drama „Demetrius" sein. Die drei ersten Acte des Trauerspiels hatte der Dichter schon vor längerer Zeit vollendet, da überkam ihn vor etwa fünf Wochen, als er nur noch die Hände regen konnte, eine unbesiegbar drängende, schöpferische Lust. In wörtlich fieberhafter Aufregung, deren er nicht Herr werden konnte und — nicht werden wollte, dachte und schrieb er am vierten und fünften Acte. „Es wäre ein seltsamer Zufall," äusserte er gegen eine ihm befreundete Dame, „wenn ich, wie Schiller, diese Arbeit als Torso zurücklassen müsste!" und er liess nicht ab, das Gedachte mit zitternden Händen weiter zu schreiben, bis ihm die Feder entfiel und das Ganze bis auf die zwei letzten Scenen vor ihm vollendet lag. Den nachgelassenen „Demetrius" will der Künstlerverein „Concordia" in Wien zur Aufführung bringen, zu welchem Ende Dingelstedt das Werk vollenden soll.

Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller,

Dinstag, den 29. December 1863.

Programm. Erster Theil. 1. Sinfonie Nr. 6 von Niels W. Gade. 2. Sopran-Arie aus „Saul" von F. Hiller (Fräulein Pauline Wiesemann). 3. Concert in *C-moll* von W. A. Mozart (Frau Clara Schumann).

Zweiter Theil. 4. Ouverture zu „Lodoiska" von Cherubini. 5. Solostücke für Pianoforte von R. Schumann und F. Hiller (Frau Schumann). 6. „Die Flucht der heiligen Familie" von Eichendorff, für Chor und Orchester componirt von Max Bruch. 7. Lieder von Schumann (Fräulein P. Wiesemann). 8. Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester, Op. 80, von Beethoven (Pianoforte: Frau Schumann).

Gade's sechste Sinfonie wurde recht gut ausgeführt, vermochte aber nur nach dem dritten Satze und am Schlusse dem Publicum Zeichen des Beifalls abzugewinnen. Auch uns will dieses Werk des berühmten Componisten nicht recht zusagen; der dritte Satz imponirt durch seinen Rhythmus und der letzte hat einige glänzende Stellen, im Ganzen aber vermisst man feste melodische Zeichnung in greifbaren, festzuhaltenden Umrissen, und selbst das Colorit, sonst Gade's Stärke, scheint uns, gegen die früheren Tongemälde desselben Meisters gehalten, bei Weitem nicht so anziehend, wie sonst. — Cherubini's Ouverture, eine treffliche Leistung des Orchesters, rief lebhaften Beifall hervor.

Frau Schumann trug das Concert von Mozart, das durch die vorzugsweise Beschäftigung der Blas-Instrumente bemerkbar ist, vortrefflich vor, doch scheint uns diese Gattung von Musik nicht gerade diejenige zu sein, in deren Wiedergabe die Künstlerin die anderen Pianisten übertrifft. Dagegen war ihr Spiel in dem schönen Canon in *As-dur* aus den Studien für Pedalflügel von R. Schumann, dem sprudelnden und schwierigen Impromptu in *D-moll*, Op. 30, und dem reizenden Bildchen „Zur Guitarre" von F. Hiller so vollkommen in jeder Hinsicht, dass an charakteristischem Ausdrucke, möchte dieser nun vollständige Unabhängigkeit der Finger im melodischen Gesange, oder ein zauberisches Ausstreuen köstlicher Tonperlen wie im Fluge über die belebte Claviatur hin, oder die feinste Anmuth und Innigkeit verlangen, wohl Niemand es der grossen Künstlerin gleich thun dürfte. Wir gebrauchen bekanntlich nicht gern überschwängliche Redensarten; aber für den Eindruck eines solchen Spiels hat das Beiwort „entzückend" seine vollste Berechtigung.

Fräulein Pauline Wiesemann, welche ihre künstlerische Ausbildung Herrn Professor Böhme, Gesanglehrer am hiesigen Conservatorium verdankt, trat zum ersten Male in einem Gürzenich-Concerte auf und fand eine sehr freundliche Aufnahme beim Publicum, deren sie sich auch durch ihre Gesang-Vorträge würdig zeigte. Mit einer einnehmenden Erscheinung verbindet die junge Dame eine in der Höhe recht ausgiebige, in der mittleren Tonregion weniger klangvolle Stimme, in deren Behandlung es ihr schon jetzt gelungen ist, ungewöhnlichen Forderungen immer mehr zu genügen, wie sie das namentlich durch den Vortrag des Liedes „Die Nonne" von Schumann bewies, welcher, trefflich nuancirt, sich durch innige Empfindung im Ausdruck auszeichnete und mit Recht durch den lebhaftesten Applaus belohnt wurde, der übrigens auch nach der Arie aus „Saul" und nach dem zweiten Liede von Schumann: „Du, meine Seele", nicht fehlte.

Eine neue Composition von Max Bruch zu Eichendorff's lieblichem Gedichte: „Die Flucht der heiligen Familie", ist mit demselben glücklichen Talente durchgeführt, welches der begabte Componist der Oper „Lorelei" schon bei mehreren kleineren Gesangstücken für Chor und Orchester auf erfreuliche Weise bewährt hat. Das Ganze besteht nur aus zwei Bewegungen in *Es-dur*, einem Andante, $^{6}/_{8}$-Tact, das in ein Adagio, $^{3}/_{4}$-Tact, bei den Worten: „Und das Kindlein hob die Hand", übergeht. Es ist ein reizendes Stimmungsbild, ein Idyll, in welchem die Töne duften und innige Andacht sich auf sanften Schwingen wiegt. Keine rhythmische Rückung, keine schroffe Modulation, überhaupt keine Spur von Affectation irgend einer Art stört den reinen, stillen Fluss der Melodie, welche von wohlthuenden Harmonieen und einer reizenden Instrumentirung getragen wird. Der junge Componist wurde bei seinem Auftreten vom Publicum freundlich empfangen und am Schlusse durch wiederholten Applaus geehrt.

Beethoven's bekannte, aber stets wirkungsvolle Phantasie beschloss das Concert in recht guter Ausführung.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 2. KÖLN, 9. Januar 1864. XII. Jahrgang.

Aus Rotterdam.

(Die deutsche Oper. F. Hiller's „Katakomben".)

(Schluss. S. Nr. 1.)

Ein Hauptereigniss der Saison war die Aufführung der Oper „Die Katakomben" von M. Hartmann, Musik von Ferdinand Hiller. Da Sie dieses Werk selbst kennen und bereits Berichte über mehrere Aufführungen in Deutschland mitgetheilt haben, so dürfte es Ihren Lesern interessant sein, die Ansicht der ausländischen Kritik über die erste Erscheinung der Oper auf einer fremden Bühne kennen zu lernen. Ich halte desshalb mein eigenes Urtheil zurück und lasse statt meiner den kundigen Referenten der *Cuecilia* sprechen, der allgemeinen musicalischen Zeitschrift für Holland, welche seit dem Tode des früheren Herausgebers, Dr. Kist in Utrecht, in den Verlag von J. van Baalen hierselbst übergegangen ist und sich einer tüchtigen Redaction und eines erneuten Aufschwungs erfreut.

„Die Ankündigung einer hier noch unbekannten Oper eines der berühmtesten deutschen Tonkünstler, der auch bei uns durch seine Werke, namentlich durch die Oratorien, kein Fremdling ist, hatte allgemeines Interesse erregt; die Nachricht, dass Ferdinand Hiller selbst die Leitung der letzten Hauptprobe und der ersten Aufführung seines Werkes übernommen, steigerte dasselbe und gab dabei Vielen die deutliche Ueberzeugung, dass Rotterdam binnen wenigen Jahren eine ehrenvolle Stelle auf dem Gebiete der dramatischen Musik errungen hat. Weder Mühen noch Kosten wurden gespart, viele Proben gehalten, neue Costüme und Decorationen angefertigt, um dem Werke eine würdige Ausführung zu sichern, und der Erfolg hat die Mühe reichlich belohnt. Die erste Vorstellung (den 19. December v. J.) war von einem zahlreichen und gewählten Publicum besucht: sie war in vielen Beziehungen wahrhaft schön und erhielt glänzenden Beifall. Gar Vieles fordert uns zu einer ausführlichen Besprechung auf.

„Das Buch von M. Hartmann hat die unverkennbare Tendenz, den Glauben an die historischen Ueberlieferungen des neuen Testamentes zu befestigen und die Bewunderung, die man den ersten, Gut und Blut aufopfernden Gläubigen und Anhängern der neuen Lehre zollen muss, in Erinnerung zu bringen. Eine sonderbare Erscheinung allerdings, dass in einer Zeit, wo zuweilen von der Kanzel die Saat für Zweifel und Unglauben an geschichtliche Traditionen ausgestreut wird, die Bühne, obwohl grösstentheils durch sinnliche Mittel, der Festigung des Glaubens, den wir mit der Muttermilch eingesogen, dienstbar gemacht wird! Solch einen Zweck aber mit den Forderungen der Dramatik zu vereinigen, ist sehr schwer, und der Dichter hat denn auch in Bezug auf diese das Ziel nicht getroffen. Von Handlung ist zu wenig vorhanden, der Dialog ist zu trocken, die Situationen sind gesucht und zu selten in die blühenden Formen einer phantastischen Poesie gekleidet. Dagegen ist die Sprache oft fliessend in den Versen und die Gedanken fromm, rein und für die vom Dichter beabsichtigte Charakterschilderung geeignet.

„Der erste Act versetzt uns in die Säle der Lavinia, einer vornehmen Römerin, wo ein Fest gefeiert wird. Alle jubeln, nur sie ist ernst und in sich gekehrt. Der Präfect Claudius, ihr Anbeter, fordert die ionische Sängerin Clythia auf, ein Lied zu singen; Lucius, ein Sclave der Lavinia, heimlicher Christ und Haupt der Gemeinde, warnt diese, die ebenfalls Christin ist, heidnische Lieder zu singen. Clythia singt zur Leier auf dem heidnischen Feste die Geschichte von der reumüthigen Büsserin aus dem Evangelium Luc. 7. 37 u. s. w.! Claudius verspottet das Histörchen und ruft Tod und Verderben über die neue Secte, die den alten Göttern Untergang droht. Lavinia beklagt ihren eigenen Zustand als einen tief elenden. Plötz-

lich entsteht ein Tumult, der Nazarener Timotheus wird vom Volke verfolgt, von Lavinia und einem Senator Cornelius, der sich auch heimlich der neuen Lehre angeschlossen, in Schutz genommen.

„In diesem ganzen Acte zeigt der Componist deutlich das Streben, den Gegensatz zwischen dem heidnischen und christlichen Elemente so stark als möglich auszudrücken, und das ist ihm, besonders durch seine Meisterschaft über die Form, vollkommen geglückt. An die Stelle einer Ouverture ist, nach der jetzt mehr und mehr überhand nehmenden Methode, eine kurze Einleitung getreten. Sogleich leuchtet das genannte Streben hervor: die Einleitung besteht aus einigen in älterem strengen Rhythmus geschriebenen psalmodischen Tacten, erst unisono durch die Blas-Instrumente, dann choralmässig mit Zuziehung des Geigen-Quartetts wiederholt, und einem darauf folgenden wüsten Allegro, das sich durch verschiedene Tonarten (von *E-moll* nach *Cis-moll*) steigert. Sie führt zu dem Jubelchor der ersten Scene, dessen Anfang durch die Männerstimmen frisch und charakteristisch ist. Die vorhergehende Violin-Figur, die am Schlusse in erhöhter Tonart wiederkehrt, ist, obwohl mit dem Stil übereinkommend, zu alltäglich, wie denn auch die Anwendung des Piccolo bei den Worten: „ „mit Epheu bekränzt" ", hart und unnöthig erscheint. Sopran und Alt treten ein und besingen in anmuthig melodischer Weise die Göttin der Liebe. Schade, dass diese wohltönenden Weisen durch den Schluss („ „ist die Liebe und ist der Kuss" ") verunziert werden, der doch gar zu gewöhnlich ist. Frauen- und Männerstimmen vereinigen sich und die erneute Anwendung des ersten Motivs ist geschmack- und effectvoll.

„Die Partie des Claudius (Bariton) ist hier in der Form eines Recitativs in Tact geschrieben: Stil und Form wetteifern darin um den Preis. Der Text bietet hier, wie an vielen folgenden Stellen, eigenthümliche Schwierigkeiten dar, durch welche sich Hiller mit Geschick und Talent hindurch windet; aber warum hat er solche Stellen nicht lieber gestrichen? Die vier Tacte *pizzicato* des Geigen-Quartetts vor der schönen Erzählung der Clythia sind dem Stil derselben entgegen und durch italiänische Unbedeutendheit anstössig. Die Ballade selbst ist, ohne frappant zu sein, gut gemacht, und bei den Worten: „ „Bin der Gott" ", tritt ein herrlicher musicalischer Gedanke — hauptsächlich mit Flöte und kleiner Harmonie begleitet — ein, der einen unbeschreiblich wohlthuenden Eindruck macht. Das folgende Recitativ und *Allegro con fuoco* von Claudius, meist unisono mit der ersten Violine und später der Oboe, und die darin vorkommende Steigung von *fis — a, g — h, ais — d* sind zu gewöhnlich, um in solch einer Partitur einen Platz zu verdienen. Die Scene zwischen Claudius und Lavinia ist voll Schönheiten in den Gedanken und der Instrumentirung (nicht überall Hiller), und der in ein Duett ausgehende Schluss macht grosse Wirkung. Der darauf eintretende Chor und die ganze Scene der Verfolgung des Nazareners sind der Erfindung beinahe bar. Die Situation ist eine von den wenigen, die zur Entfaltung dramatischen Talentes Gelegenheit bieten; wir hatten viel davon erwartet und fühlten uns getäuscht, die Scene ist matt und selbst der Eintritt des Cornelius (Bass), der von grosser Wirkung hätte sein müssen, lässt Farbe und Bedeutung vermissen. Aber das nachfolgende Sextett mit seiner feinen Instrumentirung, obwohl nicht mehr in dem Stile des Ganzen, sondern auf gute italiänische Weise, klingt bezaubernd schön und macht einen tiefen Eindruck. Der herrliche Eintritt der beiden Tenöre mit dem Bass ist ein edles Motiv, und die ganze Durchführung ihrer Partieen, denen sich später auch Clythia anschliesst, bildet einen scharfen Gegensatz gegen den wilden Charakter der übrigen, stellt den milden Geist des Christenthums auf rührende und ergreifende Weise in den Vordergrund und ist mit grossem Talente geschrieben. Die Schluss-Scene mit Chor macht, obwohl musicalisch ohne hervortretendes Interesse, grossen Effect."

[Hier folgt die Angabe des Inhalts des zweiten Actes nach dem Textbuche*)]. Wenn wir auf den Mangel an Handlung in diesem Acte aufmerksam machen, die wenig zusammenhängenden Aeusserungen der Heidin, die Worte des die Lehre verkündenden Lucius genau betrachten und auf die häufig platte Sprache und die Verse ohne Gedanken hinweisen, so kann man sich eine Vorstellung von den Schwierigkeiten machen, welche der Componist zu überwinden hatte, um in Tönen auszudrücken, was der Dichter in Worten und Zuständen nicht auszudrücken vermochte. Und doch bietet dieser Act verschiedene Momente von hinreissender Macht dar. Man verdankt dies grösstentheils der Anwendung von Mitteln, die man bei Hiller nicht erwarten konnte und die er gewiss in Anderm streng verschmäht haben würde. [?] Die Einleitung, während welcher die Christen durch die Katakomben ziehen, ist ein schöner, vierstimmiger Choral von Saiten-Instrumenten mit Zwischenspiel der kleinen Harmonie; die ersten *con sordini* machen einen tiefen Eindruck, den nachher die Achtel der Blas-Instrumente schwächen. Lucius' Gebet: „ „Wie lange noch" ", ist ein Effectstück in gewöhnlicher Form; der stets gleiche Rhythmus scheint uns für den Text unpassend und die Triolen-Begleitung in den Streich-Instrumenten und die dazutretende Harmonie schwach und leer. Dennoch wiederholen wir, dass es, von einem Tenor ge-

*) Vergl. Niederrh. Musik-Zeitung, 1862, Nr. 8.

sungen, der den erforderlichen Stimmklang dazu besitzt, stets grosse Wirkung machen wird.

„Die folgende Scene zwischen Clythia und Lucius und ihr Duett sind monoton, hier und da gesucht und lassen mehr Originalität wünschen. Der Anfang des *Allegro animato* zeigt sogleich, dass man nicht viel zu erwarten hat; eine gewöhnliche, oft wiederholte Figur und die Accordfolge auf „„Zum Himmel nur"" u. s. w. können vor strengem Gerichte nicht bestehen. So gut und eigenthümlich der Abschied der Clythia von ihrer Leyer behandelt ist, so ist der Gesang doch zu lang und eintönig, um Eindruck zu machen. Die Figur der Violinen, welche — wir können keinen andern Grund dafür finden — die Ankunft der Lavinia ankündigen soll, ist an sich und durch die mehrmalige Wiederholung in Flöte und Fagott unangenehm. Das folgende Recitativ der Lavinia ist frisch und grossartig, wiewohl am Schlusse mehrere sehr gesuchte und bizarre, nicht angenehm klingende Modulationen vorkommen. Der Auferstehungs-Chor hinter der Scene, ohne Begleitung im Unisono, in der so genannten griechischen Tonart, ist von grosser Wirkung, nur dass die Schluss-Tacte: „„Er ist auferstanden"", den Eindruck schwächen. In einem *Allegro agitato* drückt darauf Lavinia das ahnungsvolle, unbestimmte Gefühl aus, das sie beherrscht — ein Meisterstück in Erfindung und Composition, trefflich im Stil und vollkommen entsprechend der Situation und dem Charakter. Das Halleluja hinter der Scene erhöht den Eindruck, nur ist es schade, dass die eben getadelte Figur sich wiederholt, wogegen das: „Er ist auferstanden" der Lavinia etwas unbeschreiblich Hinreissendes hat und an dieser Stelle sehr charakteristisch ist. In dieser ganzen Scene erkennt man die Hand des grossen Meisters, des um so grösseren, da der Text wenig Anregung zur Begeisterung gibt*).

„Unter einem eindrucksvollen kirchlichen Gesange wird die Leiche des Timotheus über die Bühne getragen. Zu den Worten des Lucius scheint uns die anhaltende Triolen-Bewegung nicht ganz passend zu sein. Mit dem Ausrufe: „„Ich bin nicht von den Deinen!"" gibt sich Lavinia zu erkennen. Hier hätten wir gern gesehen, dass der Sängerin mehr Freiheit für den Vortrag dieser Worte gegeben worden wäre, indem jetzt bei dem schnellen Tempo im Tacte ihr Wort fast unbemerkt vorübergeht. Die hierauf folgende Scene mit Chor ist voll Wärme und Gluth und regt in jedem Tacte die Theilnahme an. Meisterlich ist

*) Wenn wir auch in vielen anderen vom Verfasser bemerkten Mängeln des Textes mit ihm übereinstimmen, so thut er doch in Bezug auf diesen Theil des zweiten Actes dem Dichter Unrecht, der ja doch jene ergreifende Situation, welche auch der Verfasser anerkennt, geschaffen hat. Die Redaction.

die Phrase des Lucius: „„Doch einem Höhern dien' ich hier"". Dagegen ist das Andante ($^3/_4$-Tact), worin Lavinia ausdrückt, was in ihr vorgeht, arm an Gedanken und gesucht, die beinahe chromatischen Gänge auf abgebrochenen Achteln und eine schwache, leere Begleitung machen diese Nummer wirkungslos. Aber die acht ersten Tacte des darauf folgenden Allegro's der Lavinia: „„Dann ist er Gott"", sind eindrucksvoll; auch der Chor: „„Hört die Sünderin"", der von den Bässen und Tenören *piano* eingesetzt, sich nach und nach zum *ff* steigert, ist schön und effectvoll. In der musicalischen Behandlung des darauf folgenden dürren Dialogs zwischen Lucius und Lavinia, worin Ausdrücke vorkommen, wie: „„Den Leib als ein Gefäss der Lust musst du zerbrechen"", ist es dem Componisten dennoch geglückt, einiges Leben zu bringen, und das *Allegro appassionato* der Lavinia: „„Ohnmächtig ist dein Gott"", mit dem Chor: „„Sie lästert"", bildet ein echt dramatisches Gemälde, das durch Leben und Wahrheit der Schilderung ergreift. Die folgende Scene, wo Lucius schützend zwischen die Römerin und die Christenschar tritt, ist schwächer; auffallend ist bei Hiller eine Instrumentirung wie die zu Lucius' Erinnerung an das Gebot der Liebe. Lavinia's „„Nicht vor ihrem Grimme"" und der Chor: „„Weh' uns"", sind, so einfach sie auch scheinen, eben so schön erfunden als gearbeitet, nur wünschten wir nach dem vierstimmigen *Dolcissimo* einen anderen Schluss, als die paar Tacte mit Posaunen und Trompeten. Daran schliesst sich das Gebet um Bekehrung der Sünderin, das von Lucius begeistert vorgetragen und vom ganzen Chor wiederholt wird. Dieses Stück ist von unbeschreiblicher Wirkung; obwohl den kirchlichen Stil der ursprünglichen Anlage des Werkes verlassend, hat es eine hinreissende Frische des Colorits und eine melodiöse Färbung, welche das Ohr um so mehr entzückt, je länger es dergleichen einschmeichelnde Weisen entbehrt hat; dabei ist das Stück voll Kraft und die Instrumentirung reich und mit der feinsten Berechnung und Kenntniss angewandt. Es ist ein Glanzpunkt der Oper und kann nicht verfehlen, überall die Zuhörer in Begeisterung zu bringen.

„Der dritte Act wurde hier in zwei Abtheilungen gegeben. [Der Text der ersten Abtheilung — Clythia's Verschmähung aller Geschenke der Gebieterin, Lavinia's Liebeserklärung an Lucius, den sie frei gelassen hat, ihre Eifersucht und Rachelust — erfährt scharfen Tadel, „sowohl in Bezug auf die Charakterzeichnung der Römerin, die bis dahin doch immer noch nobel, jetzt tief herabsinkt, als auf die Handlung und den Ausdruck". Wir können ihm nicht widersprechen.]

„Ein dreistimmiger Frauenchor wird von den Sclavinnen der Lavinia, während sie die Herrin für den Einzug

des Kaisers schmücken, gesungen; er ist frisch und lebendig; das Zusammengehen des ersten Soprans mit der ersten Violine und obenein noch mit der ersten Flöte klingt zu singspielartig, wogegen die Violin-Figur vom 27. Tacte an, die später mit vielem Talente festgehalten und durchgeführt wird, mit Hinzutreten der Flöte dem Gesange gegenüber eine allerliebste Wirkung macht. Weder das Quasi-Recitativ in dem Zwiegespräche von Lavinia und Clythia erregt trotz eines schönen Violin-Solo's mit eleganten *Staccati* Interesse, noch der Monolog der Lavinia, bei welchem der dramatische Ausdruck zwar gewollt, aber für unser Gefühl verfehlt ist, da weder die Melodie, welche ganz gewöhnlich ist, noch die figurirte Violin-Begleitung mit dem durch chromatische Octavengänge vorbereiteten *ff* des Orchesters uns zusagt. Die Scene zwischen Lucius und Lavinia, abwechselnd Recitativ und gebundene Form, kann keine Theilnahme wecken [in musicalischer Rücksicht doch allerdings!] und ist zu lang ausgedehnt — 35 Seiten Partitur. Es scheint überhaupt, als habe der Componist sich in diesem Abschnitte des Werkes nicht über den Text erheben können oder wollen.“ [?]

Ueber die zweite Abtheilung (oder den vierten Act) geht der Referent ebenfalls ins Einzelne, rühmt die Recitative des Lucius als sehr würdig gehalten und das Motiv seines *Allegro vivace* als „inspirirt“, eben so mehrere Stellen in der grossen Arie desselben, während Anderes ihm weniger zusagt, z. B. die beiden ersten Chöre, der Schluss des Duetts zwischen Lucius und Clythia, die Partie des Cornelius u. s. w. Die Scene vor der Katastrophe hält er für dramatisch gut gearbeitet, wünscht indessen dem auch wirksamen Schlussgesange des Lucius und des Chors eine der grossartigen Anlage noch mehr entsprechende Ausarbeitung.

Alsdann lässt er den Epilog folgen:

„Nach unserer, für Viele vielleicht zu sehr ins Einzelne gegangenen Betrachtung müssen wir trotz der Bemerkungen, die wir uns zu machen gedrungen fühlten, Hiller zu diesem neuen Producte auf dem Gebiete der dramatischen Musik Glück wünschen. Mögen diesem Werke mehrere folgen, die ohne Zweifel dasselbe noch an Originalität der Erfindung übertreffen werden. Wenn wir unser Urtheil über die ganze Oper zusammenfassen, so ist es ein Werk, das die höchste Achtung verdient und die sichtbarsten Kennzeichen der Meisterschaft über die Form und die Instrumentirung an sich trägt; dass es sich durch Erfindung nicht vorzugsweise auszeichnet, stellen wir zum grossen Theile auf Rechnung des Textbuches, welches den Componisten bald zum dramatischen, bald zum oratorischen Stile nöthigt und ihm dadurch eine feste Richtung unmöglich macht, in welche er sich dauernd vertiefen und sein wahres Selbst darin aufgehen lassen kann. Für seine nächste dramatische Composition wollen wir vor Allem dem hochgeachteten Meister ein passenderes Libretto wünschen. Obwohl wir in der Regel von der Aufnahme dieses oder jenes Werkes wenig Wesen machen, so müssen wir davon dieses Mal uns eine Ausnahme gestatten und mittheilen, dass die Oper mit mehr als gewöhnlichem Beifalle begrüsst und der Componist, der sie selbst dirigirte, unter lautem Jubel der Zuhörerschaft (unter welcher sich auch Musiker wie Verhülst, Nicolai und Andere befanden) und Fanfaren des Orchesters nach jedem Acte mit Enthusiasmus auf die Bühne gerufen worden.

„Die Aufführung war sehr zu rühmen, Dank den guten Vorstudien unter Leitung des Capellmeisters Levi; dem Vernehmen nach hat sie sich auch die Gutheissung des Componisten erworben. Ueberall blickte nicht nur die gute Einübung, sondern auch die Theilnahme an der Sache durch; das Orchester war ausgezeichnet, die Chöre sehr verdienstlich und besonders im ersten Acte vortrefflich.“

In Bezug auf die Leistungen der Träger der beiden Haupt-Partieen (Lavinia — Frau Ellinger; Lucius — Herr Ellinger) spricht sich derselbe Bericht sehr lobend aus; auch Fräulein Lichtmay als Clythia befriedigte im Ganzen und hatte schöne Momente.

Die zweite und dritte Vorstellung der Oper fanden ebenfalls vor vollbesetztem Hause Statt und wurden mit demselben Beifalle aufgenommen. Bringen Sie dazu die Geschmacksrichtung eines Publicums in Anrechnung, welches, wie Sie aus den Repertoiren der früheren Jahre, die Ihre Zeitung mitgetheilt hat, wissen, für gute Musik so empfänglich ist, dass es z. B. in voriger Saison die sechszehnte Aufführung des Fidelio eben so zahlreich besuchte, als die erste, so wird der Erfolg der „Katakomben“ um so ehrenvoller für den Componisten sein.

Musicalisches aus Leipzig.

Von Dr. Oscar Paul.

(Gewandhaus-Concerte — Miss Parepa — L. Brassin — Chorgesang — Sinfonieen von Reinecke, Volkmann, Jadassohn. — L. Lübeck — Fräulein Decker — Fräulein Bettelheim u. s. w.)

Unsere Saison ist zur Hälfte vorüber. Blicken wir zurück auf den Reichthum ihrer Schönheiten und gestehen wir uns, dass Leipzig immer noch ein würdiges „Thal Tempe“ ist, in welchem der Musenführer Apollo im Zuge voran die goldene Phorminx trägt und mit seinem herzerfreuenden Saitenspiel die Völker der Hellenen zum Cultus ruft. Nur Kalliope, die schönstimmige, zeigt sich

ihm recht häufig mit abgewandtem Antlitz, und erhascht der liebedurstige Gott ja einen Blick von ihr, so ist derselbe umflort und mit Thränen umfeuchtet. Sie weilt jetzt lieber in der *Colonia Agrippina*, wo sie mit wunderbarer Grazie den Reigen anführt und ihre eigentliche Heimat seit den schönen Tagen des alten Griechenlands gefunden hat. Sehen wir zu, wie sich hier Apollo tröstet, und erwägen wir sein Saitenspiel. Sein Haupt-Tempel ist hier das Gewandhaus, dieses würdige Odeum mit dem Spruche: „*Res severa est verum gaudium*", wo ein Mendelssohn, Gade, Hiller, Rietz u. s. w. zu seinem Ruhme das Scepter geschwungen und den festen Grund zu seiner Fortexistenz gelegt haben. Gab es auch in den letzten Jahren Zeiten, in denen sich beim Apollo-Cultus bedrohliche Differenzen bemerkbar machten, so hat doch gegenwärtig die Liebe zur Kunst selbst alle anderen Leidenschaften verdrängt. Die Führer arbeiten sich mit Lust und Eifer gegenseitig in die Hände, und jedes Mitglied des Orchesters sucht mit angestrengter Aufmerksamkeit seinen Theil zum Gelingen des Ganzen beizutragen. So wurde am 9. October der Kunsttempel eröffnet, um sich in seiner classischen Grösse zu zeigen. Dem Programm dieses ersten Concertes gemäss wurde uns zu Anfange von Seb. Bach, dem uneingeschränkt deutschen Schöpfer der Polyphonie im modernen Ton-System, ein Concert für Streich-Instrumente in *G-dur* vorgeführt, dessen urwüchsige Kraft und Fülle, verbunden mit der interessanten, nur Bach eigenen Rhythmik durch unser ausgezeichnetes, stark besetztes Streich-Quartett aus der vorzüglichen Schule unseres Concertmeisters Ferd. David so zur Geltung gebracht wurde, dass ein allseitiger Applaus das Verständniss des Publicums bekundete. Ausser diesem selten gehörten Werke kam die *C-moll*-Sinfonie, wohl die geschlossenste aller Sinfonieen von Beethoven, zur Aufführung. Wir haben in Köln durch Ferd. Hiller eine andere Auffassung kennen gelernt, als sie hier gebräuchlich ist, und bedauern, dass dieselbe unserem Orchester bisher unbekannt blieb. Dieselbe bezieht sich hauptsächlich auf die zu Anfang stehenden drei Achtel Auftact, welche Ferd. Hiller in einem etwas schwereren, gewichtigeren Tempo nimmt und erst dann im weiteren Fortgange der Sinfonie schnellere Rhythmen anwendet. Hier wird von vorn an in gleich schnellem Zeitmaasse gespielt und dadurch natürlich der Deutlichkeit genannter Tonfigur nicht wenig Eintrag gethan. Im Uebrigen wurde das wundervolle Tonstück mit jener Meisterschaft executirt, welche unserem Orchester bei Ausführung Beethoven'scher Werke zur anderen Natur geworden ist. Als Violin-Virtuose zeigte sich mit Viotti's *A-moll*-Concert Herr Concertmeister Ferd. David und ärntete für den Wohlklang seines saftigen, markigen Tones und seines saubern, goldrein intonirten Passagenspiels als würdiger Träger der Virtuosität im classischen Stile wiederholten Hervorruf. Als Sängerin lernten wir Fräulein Euphrosyne Parepa aus London in der grossartigen Arie aus „Judas Maccabäus": „*O let eternal honours*", und in der lieblichen Arie aus der „Schöpfung": „Nun beut die Flur", kennen. Diese Dame wirkt weniger durch Fülle des Tones und Wärme des Vortrages, als vielmehr durch ausgezeichnete Schule im Ansetzen, Tragen und colorirten Verbinden der Töne. Ihre Virtuosität, welche wir hier schon kennen lernten, bekundete sich noch mehr im zweiten Concerte am 16. October, wo sie eine zwar an musicalischen Gedanken leere, jedoch zur Entfaltung der Virtuosität sehr geeignete Arie von J. Benedict (Text von Chorley) und die *D-moll*-Arie der Königin der Nacht sang. Sie führte hier ihre Stimme, wenn auch mit kleinen Versehen gegen reine Intonation, bis zum dreigestrichenen *f* hinauf, ganz in ähnlicher Weise, wie wir es von Frau Lemmens-Sherrington im kölner Gürzenich hörten, mit welcher Miss Parepa in Bezug auf Tonbildung und Coloraturfertigkeit überhaupt grosse Aehnlichkeit hat. In diesem Concerte producirte sich ausserdem als Solist auf dem Pianoforte Herr Louis Brassin, und zwar nur durch eigene Compositionen, unter denen sich ein Clavier-Concert in drei zusammenhangenden Sätzen befand. Wir konnten diesem Concerte keinen rechten Geschmack abgewinnen, weil es wenig hervorstechende Gedanken und zu wenig Stil-Einheit enthält. Anständige Verwerthung der Instrumentalmittel freuten wir uns, wahrnehmen zu können. Als Clavierspieler erschien uns Herr Brassin ganz vorzüglich. Er zeigte sowohl in diesem Concerte, als auch in zwei Salonstücken seiner Composition edlen Ton von markiger Fülle, saubere Technik und nuancirten Vortrag, so dass wir früheren Urtheilen in der Kölnischen Zeitung und in diesen Blättern nur beizustimmen vermögen. Beregtes Concert wurde mit R. Schumann's bekannter *D-moll*-Sinfonie, welche hier stets durchschlagenden Erfolg erzielt, eröffnet und mit der Cantate „Kampf und Sieg" für Soli, Chor und Orchester von C. M. v. Weber geschlossen. Diese Cantate ist bekanntlich eine Gelegenheits-Composition, in welcher allerlei Volksmelodieen, Signale und Märsche bunt zusammengewürfelt sind, wobei natürlich die geschickte Hand des Meisters niemals verkannt werden darf. Sie wurde hier mit specieller Rücksicht auf die Feier der Völkerschlacht zur Aufführung gebracht, erzielte jedoch nur spärlichen Applaus.

Ehe wir in unserem Referate fortfahren, müssen wir einige Worte über den Chorgesang unseres Gewandhauses einschalten, der uns in genannter Cantate zum ersten Male entgegentrat. Wie schon oben angedeutet, stehen

die Chorgesangs-Leistungen mit den Orchester-Leistungen in ungleichem Verhältnisse. Der Grund hiervon ist in den Frauenstimmen zu suchen, welche durch mangelhafte Klangfülle und öfter auch durch unaufmerksames Einsetzen unserem Capellmeister die Leitung ausserordentlich erschweren und das Ensemble so beeinträchtigen, dass auch die durch Mitglieder des Pauliner-Vereins vorzüglich vertretenen Männerstimmen nicht in angemessener Weise zur Geltung kommen können. Zwar ist nicht zu verkennen, dass der für das Gewandhaus neugebildete Chor, von welchem andere Vereine zum Theil aus Mangel an Raum ausgeschlossen bleiben, in dieser Saison bereits erfreuliche Fortschritte erkennen liess; derselbe steht jedoch noch nicht auf der Parallel-Höhe mit dem Orchester, wie sie von Concert-Direction und Publicum beansprucht wird. Die weitere Fortbildung des Vereins und Zuziehung frischer, geschulter Frauenstimmen, welche leider bei uns seltener als am Rheine zu finden sind, werden hoffentlich auch in diesem Punkte einen höheren Aufschwung ermöglichen. Freilich gestatten die Räume des Gewandhauses keine so bedeutende Machtentfaltung, wie wir sie im kölner Gürzenich kennen lernten. Doch müsste ein den akustischen Verhältnissen entsprechender ausgewählter Chor immerhin eine mächtige Wirkung erzielen *).

(Schluss folgt.)

Aus Crefeld.

Den 27. December 1863.

Einem Berichte über das zweite Abonnements-Concert des Singvereins in Crefeld unter Leitung des Musik-Directors Herrn Wolff entnehmen wir Folgendes:

Das Programm (Ouverture zur schönen Melusine von Mendelssohn, „Die Flucht der heiligen Familie“ von Max Bruch, Arie aus Spohr's „Faust“, Adagio und Rondo für Violine von Molique, „Die Erlen und die Birken“ von M. Bruch, Musik zu „Egmont“ von Beethoven) enthielt meist Nummern, welche entweder noch gar nicht oder doch sehr lange nicht hier zur Aufführung gelangt sind. In der Novität: „Die Flucht der heiligen Familie“, Gedicht von Eichendorff, componirt für Chor und Orchester von M. Bruch, haben wir ein Werk vor uns, welches sich eben so sehr durch Ursprünglichkeit und Schönheit der Gedanken, als durch Vollendung der Form auszeichnet. Es geht ein zarter Hauch poetischer Empfindung durch die ganze Composition, eine Stimmung, angeregt zunächst durch das feierliche Bild der in Dämmerung versinkenden Naturschönheiten, erwärmt durch den mystischen Zauber, mit dem die Legende die Pflanzen- und Thierwelt an der Flucht der heiligen Familie Theil nehmen lässt, und emporgehoben endlich zur begeisterten Andacht: „O gebenedeite Zeit!“ Die grosse Wirkung, welche dieser Chor auf die Zuhörer hervorbrachte, ist vor allen Dingen ein Beweis für die Wahrheit und Reinheit des Ausdrucks, mit welchem der Componist seine Empfindungen wiedergegeben hat, schliesst aber noch zwei andere Momente in sich, die, wenn sie sich auch dem ersteren unterordnen, doch besondere Erwähnung verdienen. Es sind dies die oben bereits angedeutete Vollendung der Form, und zwar nicht bloss die kunstvolle Abrundung des ganzen Baues, sondern auch die wirkungsvolle Stimmführung und die charakteristische Instrumentirung, mit Einem Worte: die schöne sinnliche Klangwirkung, und dann zweitens die vortreffliche Aufführung des Werkes, welche seine Schönheiten zur vollen Geltung brachte. Was wir schon früher einmal an dieser Stelle bemerkt haben, dürfen wir bei der jetzigen Gelegenheit dreist wiederholen: der hiesige Chor, namentlich der Frauenchor, ist den besten der Rheinprovinz beizuzählen, und das ist wahrlich für den Chor wie für seinen Dirigenten kein geringes Lob. Mit Frische und Correctheit wurde denn auch die Bruch'sche Composition (unter Leitung des Componisten) ausgeführt, namentlich brachte die Steigerung vom *piano* der Stelle: „Und das Kindlein hob die Hand“, bis zum *forte* (O gebenedeite Zeit) eine hinreissende Wirkung hervor.

„Die Birken und die Erlen“ haben wir bereits bei einer früheren Veranlassung besprochen; wir beschränken uns daher für jetzt lediglich auf die Beurtheilung der Ausführung dieser schönen Composition. Die Schwierigkeiten sind in diesem Musikstücke ungleich grösser, als in dem vorher erwähnten, doch wurden sie in anerkennenswerther Weise überwunden. Die Gesammtwirkung war auch hier

*) Beiläufig sei bemerkt, dass die „Allgemeine Musicalische Zeitung“ in Nr. 44 im Interesse des Publicums den Bau eines neuen, grossen Concertsaales anregt. Ein solcher Bau ist auch unserer Ansicht nach sehr wünschenswerth. Doch können wir den in genanntem Blatte unter anderen angeführten Grund nicht gelten lassen, dass ein Neubau auch desswegen ins Werk gesetzt werden müsse, weil die neueren Oratorien, sogar Mendelssohn's „Paulus“ und „Elias“, ihrer „dramatischen Färbung“ wegen nicht in die Kirche, sondern ausschliesslich in den Concertsaal gehörten, und man sich in der Kirche des „Beifalls“ enthalten müsse, eines Gefühls, dem man doch so gern Ausdruck gebe; denn „wie beengend“, heisst es dort, „ist das bei Werken wie die letztgenannten („Paulus“ und „Elias“), wie unnatürlich, dass man seinen durch den gewaltigen Rhythmus dramatisch gehaltener Chöre gesteigerten Empfindungen nicht Luft machen kann und darf!“ — Sind denn Händegeklatsch und Bravogeschrei nothwendige Zeichen der „Empfindung“? Sie sind unserer Ansicht nach im Concertsaale nur ein den ausführenden Künstlern gezollter Tribut, auf welchen dieselben in der Kirche gern verzichten; und wo soll man denn in kleineren Städten diese herrlichen Werke zur Aufführung bringen, wenn sie in der Kirche keine Berechtigung haben sollen?

eine durchgreifende und brachte dem Componisten Hervorruf von Seiten des Publicums und der Ausführenden ein.

Gesang- und Instrumental-Solo waren diesmal von zwei Kräften vertreten, welche unserem eigenen Boden entsprossen sind. Fräulein Marie Büschgens hat sich nicht bloss in ihrer Vaterstadt, sondern auch auswärts einen geachteten Künstlernamen erworben. Ihre Stimme ist namentlich in den höheren Registern von einer wohlthuenden Frische, und die Ausbildung derselben hat bereits einen sehr achtungswerthen Grad der Vollendung erreicht, so dass gegen früher noch erhebliche Fortschritte in ihren Leistungen zu bemerken waren. Dieses bekundete sich namentlich in der reicheren Modulation der Stimme. Der Vortrag der schwierigen Arie von Spohr wurde vom Publicum mit grossem Beifalle aufgenommen.

In dem Adagio und Rondo des Molique'schen Violin-Concertes hatten wir Gelegenheit, uns von den erfreulichen Fortschritten des jungen, begabten Sohnes unseres verehrten Musik-Directors zu überzeugen. Vor seinem Eintritte in die kölner Musikschule hörten wir ihn in einem öffentlichen Vortrage der *F-dur*-Romanze von Beethoven; jetzt nach ein- bis zweijährigem Unterricht bei dem bewährten Meister seines Instrumentes, von Königslöw, sind die schon damals unverkennbaren Merkmale der Begabung mit einer Entschiedenheit an den Tag getreten, dass wir dem strebsamen Kunstjünger eine schöne Zukunft in Aussicht stellen können.

Roderich Benedix*).

Der erste dramatische Versuch von R. Benedix, welcher die aufopfernde That der Johanna Sebus zum Gegenstande hatte, soll im Jahre 1834 aufgeführt und auch gedruckt worden sein, ist uns aber nie zu Gesicht gekommen; auch hat ihn Benedix nicht in die Ausgabe seiner dramatischen Werke (16 Bände, bei J. J. Weber in Leipzig) aufgenommen.

In dem folgenden Verzeichnisse sind nach dem Vorgange von Held's „Theatralia“ die gesperrt gedruckten Stücke diejenigen, welche auf allen Bühnen mit grossem Erfolg gegeben wurden und grösstentheils noch gegeben werden; die mit einem Sternchen (*) bezeichneten haben ebenfalls Erfolg gehabt, ohne jedoch so genannte Cassenstücke zu werden.

1835. Die Männerfeindinnen. — 1838. Das bemooste Haupt. Die Sclaven. — 1839. Die Sonntagsjäger. — 1840. *Die Mode. — 1841. Dr. Wespe. — 1843. Der Weiberfeind. Der Steckbrief. Der Liebestrank. Der alte Magister. — 1844. Unerschütterlich. — 1845. *Der Ruf. — 1846. Entsagung. Der Vetter. — 1847. *Die Banditen. Eigensinn. — 1848. *Die Sündenböcke. Der Process. Die Lügnerin. Die Pensionärin. — 1849. Der Kaufmann. Die Hochzeitsreise. — 1850. Die Eifersüchtigen. Der Liebesbrief. Walter's Irrfahrten. — 1851. Die Künstlerin. *Angela. Das Gefängniss. — 1852. Der Sänger. *Die Phrenologen. Das Lügen. Mathilde. — 1853. Ein Lustspiel. Paula. Die Dienstboten. Die Herrschaft. — 1854. *Das Concert. *Die alte Jungfer. — 1855. *Auf dem Lande. Die Gesellschafterin. — 1857. *Die Schuldbewussten. — 1859. *Ohne Pass. *Junker Otto. *Die Stiefmutter. — 1860. *Nein. Das Dienstmädchen. Die Grossmutter. Die Pasquillanten. Eine Fuchshetze. Der Teufel und der Schneider. — 1861. Das Goldteufelchen. Der Blaubart. Der Störenfried. *Die Crinolinen-Verschwörung. Brandenburgischer Landsturm. — 1862. *Die Fremden. *Gegenüber. Der Phlegmaticus. Die Prüfung. Der Mädchen Waffen. *Günstige Vorzeichen. Die Verlobung. — 1863. Sammelwuth. Die Pflegetöchter. Der Dritte. Auf dem Heiraths-Bureau. Vater und Tochter.

Ausser diesen dramatischen Werken hat Benedix noch eine Anzahl grösserer und kleinerer Erzählungen geschrieben, ferner die interessanten „Bilder aus dem Schauspielerleben“, Leipzig, bei Grunow, und wissenschaftliche Werke über die Betonung der Sprache. Das erste erschien 1850 in Köln bei M. DuMont-Schauberg unter dem Titel: „Die Lehre vom mündlichen Vortrage“, in einem Bande. Ausgearbeiteter und mit vielen Beispielen versehen, erschien dann „Der mündliche Vortrag“ in drei Bänden bei J. J. Weber in Leipzig. Dazu gehört ferner eine kleinere Broschüre: „Das Wesen des deutschen Rhythmus“, Leipzig, bei Hartknoch.

*) Bei dem am 18. Januar bevorstehenden fünfundzwanzigjährigen Jubiläum von Roderich Benedix als dramatischem Dichter theilen wir das Verzeichniss seiner Stücke mit, wozu uns die Theilnahme der zahlreichen Freunde an diesem Ereignisse, welche er sich in Köln bei seinem langjährigen Aufenthalte durch sein fruchtbares schriftstellerisches Talent und seinen biederen Charakter erworben hat, auch ausser der Anerkennung seiner grossen Verdienste um das deutsche Lustspiel und unserer persönlichen Hochachtung, noch besonders auffordert. Die Redaction.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 8. Januar. Gestern gab Frau Clara Schumann eine sehr zahlreich besuchte Soiree im Hotel Disch. Dieselbe wurde durch den Vortrag der Sonate in *D-moll* von R. Schumann für Pianoforte und Violine durch Frau Schumann und Herrn von Königslöw eröffnet, welche vortrefflich gespielt wurde und in den beiden Mittelsätzen auch sehr ansprach, während der erste Satz es höchstens erklärlich macht, dass die Anhänger Schumann's daran Gefallen finden, das Finale aber kaum irgendwie dazu berechtigt.

Allein trug die eminente Künstlerin vor: **Beethoven's** Variationen in *C-moll*, Op. 36, die köstlichen *Deux Moments musicals*, Op. 94, von **F. Schubert**, das reizende „Des Abends" von **R. Schumann** und das *Impromptu* mit dem melodiösen Zwischensatze von **Chopin** — alles mit bekannter Virtuosität. Den meisten Effect machte aber entschieden **Mozart's** prächtige Sonate in *D-dur* für zwei Pianoforte, gespielt durch die Concertgeberin und Herrn Capellmeister **Hiller**; der letzte Satz versetzte das Publicum in wahre Begeisterung. Ein Fräulein **Josephine Daberkow** aus Düsseldorf trug einige Lieder von R. Schumann mit einer kleinen, lieblichen Salonstimme im Ganzen gut vor, konnte aber dem Ausdruck, den Haydn's Arie: „Nun beut die Flur das frische Grün", verlangt, weder durch Auffassung noch technischen Vortrag genügen.

** **Barmen.** Die letzten Wochen des vorigen Jahres brachten hier noch drei musicalische Abende. Am 15. December gab die Liedertafel ein patriotisches **Concert** für Schleswig-Holstein, bestehend aus Männergesängen, den Ausführungen von Ouverturen („Zauberflöte", „Oberon", „Heimkehr aus der Fremde") und dem trefflichen Vortrage eines Clavier-Concertes von **Field** (in *Es-dur*) und eines Präludiums, Menuett und Toccata von und durch **A. Krause**. Am 19. December gaben die Gebrüder **Franz** und **Isidor Seiss** eine **Soiree**, worin sie nur classische Musik vortrugen, Herr Franz Seiss ein Adagio für die Violine von **Spohr**, die Variationen von **Ernst** über ungarische Lieder, Herr Isidor Seiss die 32 Variationen (*C-moll*) von **Beethoven**, die Polonaise in *Es-dur* von **Chopin**, und mit seinem Bruder die Sonate in *A-moll* für Pianoforte und Violine von **Schumann**. Den Schluss machte am 30. December das **dritte Abonnements-Concert** unter Leitung des Herrn Musik-Directors **A. Krause**. Das schöne Programm brachte **Schumann's** Ouverture, Scherzo und Finale, desselben „Zigeunerleben", instrumentirt von Grädener, einige Lieder am Clavier („Belsazar" von Schumann, „Lindenbaum" und „Normannssang" von Schubert durch Herrn **Karl Hill**; „Liebesbotschaft" und „Erstarrung" durch Herrn **Th. Göbbels**) und **Mendelssohn's** „Die erste Walpurgisnacht". Sowohl die vortrefflichen Lieder-Vorträge, als die sämmtlichen Chor- und Orchestersachen hatten sich des lebhaftesten Beifalls zu erfreuen. Der Schluss der Walpurgisnacht versetzte aber vollends das Publicum in eine so gehobene Stimmung, wie sie wohl nur selten in einem Concertsaale erlebt worden ist. Die bedeutungsvollen Worte Goethe's: „**Du kannst zwar heut und manche Zeit dem Feinde viel erlauben**", und: „**Dein Licht, wer will es rauben?**" — mit der herrlichen Stimme und erhöhtem Gefühl von Karl Hill gesungen und mit voller Pracht vom Chor mit Orchester wiederholt, regten die Zuhörer zu einer solchen Begeisterung auf, dass der ganze Schlusssatz stürmisch *da capo* verlangt wurde und **wiederholt werden musste**.

Dem Orgelbauer Herrn **Karl Buckow** in Schlesien ist von Sr. k. k. Majestät dem Kaiser von Oesterreich „in Würdigung seiner bisherigen hervorragenden Leistungen im Orgelbaufache der Titel eines k. k. Hof-Orgelbaumeisters" verliehen worden, eine Auszeichnung, welche die erste dieser Art ist.

Brüssel. Tonkundigen sei ein Liederheft von **Ferdinand Kufferath** bestens empfohlen, welches so eben unter dem Titel „Drei Gesänge" (Op. 17, Mainz, bei Schott's Söhnen) in zweiter Auflage erschienen ist. Die „Drei Gesänge", namentlich die ergreifende Composition des Liedes: „Wenn zwei von einander scheiden", gehören zu den schönsten der deutschen Liederdichtung. Ferdinand Kufferath ist derselbe Lieblingsschüler Mendelssohn's, welcher seit langen Jahren in Brüssel als Componist und Pianist des Königs Leopold eine eben so rastlose wie bescheidene Thätigkeit für deutsche Kunst entwickelt.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 3. KÖLN, 16. Januar 1864. XII. Jahrgang.

Carl Maria von Weber.

Ein Lebensbild.

(Schluss. S. Jahrg. XI., Nr. 51, 52, Jahrg. XII. Nr. 1.)

Ueber den wechselnden Aufenthalt C. M. von Weber's in verschiedenen Städten, nachdem er mit seinem Vater Freiberg verlassen, über die mannigfachen, oft mehr betrübenden als erfreulichen, meistentheils noch ganz unbekannten Ereignisse seines Lebens in den sonderbarsten Fügungen des Schicksals, über seine allmähliche künstlerische Entwicklung u. s. w. müssen wir die Leser auf das Buch selbst verweisen; welches über alles dieses die ausführlichsten Berichte mit ungeschminkter Wahrheit gibt, vielleicht für manche Leser stellenweise etwas zu ausführlich, jedoch überall durch die strengste Gewissenhaftigkeit lobenswerth und auch in den kleinsten Einzelheiten für jeden denkenden Leser, der an der Erziehung des Menschen durch das Leben Interesse nimmt, von Wichtigkeit.

Weber war bald hier, bald da: in Salzburg, Hamburg, Eutin, Augsburg, Wien, Breslau (wo er sich durch einen herzhaften Schluck aus einer Flasche mit Salpetersäure, die er im Dunkeln statt der Weinflasche ergriff, beinahe den Tod geholt hätte), in Karlsruhe (in Schlesien) am Hofe des Prinzen Eugen Friedrich von Würtemberg, in Stuttgart als Geheim-Secretär und Geschäftsführer des verschwenderischen und verschuldeten Herzogs Ludwig, mitten in den Strudel des damaligen Hoflebens und der in Bezug auf Recht, Redlichkeit und Sitten jammervollen Zustände des Landes hineingerathen und zu leichtsinnigen Handlungen verführt, deren plötzliche Erkenntniss aber eine heilbringende Aenderung in seinem Charakter und seiner Lebensweise hervorbrachte, begannen glücklichere Tage für ihn in Mannheim, Heidelberg, Darmstadt und Umgebungen, nur dass in Frankfurt ihn sein altes „Pech" wieder verfolgte, indem seine sehr guten Aussichten auf den Ertrag eines Concertes daselbst erst durch die Luftfahrt der damals berühmten Madame Blanchard und dann durch Napoleon's Decret über die Continentalsperre und die Verbrennung aller englischen Waaren auf dem Festlande ganz und gar vernichtet wurden.

Sodann begleiten wir den jungen Künstler, dessen Anstellung in Mannheim nicht zu Stande kam, auf seinen zwei grösseren Kunstreisen im Jahre 1811. Auf der ersten besuchte er die süddeutschen Städte Aschaffenburg, Würzburg, Bamberg, Nürnberg, Augsburg und München, wo er sich längere Zeit aufhielt; auf der zweiten musste er beim Beginne derselben noch einmal die Nachwehen der stuttgarter Händel und die Willkür des königlichen Regimentes erfahren, da man ihn wieder festnahm und abermals über die Gränze brachte; darauf besuchte er die Schweiz, gab Concerte in Schaffhausen, Winterthur, Zürich, Bern, Basel und erfrischte sich durch eine Wanderung ins Oberland. Ueber seinen öffentlichen Compositionen waltete übrigens ein wunderliches Geschick, das nur allzu oft mehr als neckisch seine Erwartungen vernichtete. Wenn man bedenkt, dass eine Concert-Einnahme von 130 Gulden (wie z. B. in Basel) als etwas ganz Ausserordentliches galt, so begreift man kaum, wie Weber die Kosten seiner Reisen erschwingen mochte. Der dreimonatliche Ausflug in die Schweiz trug indess zur Ausbreitung seines Rufes wesentlich bei und brachte ihn mit einer grossen Anzahl ausgezeichneter und in ihrer Denkweise origineller und freisinniger Menschen in Berührung. „Das wichtigste Resultat der Reise", sagt sein Biograph, „war die Bereicherung seiner inneren Welt durch die Anschauungen einer grossen Natur und, was eben so schwer wiegt, die Erschütterung seiner bis dahin fest gehegten und oft ausgesprochenen Ansicht, dass die Atmosphäre, die das Licht fürstlicher Kunstliebe erhellt, allein für die Entwicklung und Pflege der Kunst und speciel der Musik geeignet sei. Das warme Schlagen fester republicanischer Herzen bei

den Tönen guter Musik hatte ihn zum grossen Theile von dem Vorurtheile geheilt, dass eine hohe Verfeinerung der Sitten erforderlich sei, die Menschennatur zart genug für das Vollempfinden der Musik zu besaiten."

Auf der folgenden Reise begleitete ihn der treffliche Clarinettist Bärmann aus München. Sie ging über Prag, Dresden, Leipzig, Weimar nach Berlin, wo Weber vom 20. Februar bis 31. August 1812 verweilte.

Der dreizehnte Abschnitt umfasst die Wirksamkeit Weber's als Opern-Dirigent in Prag vom 1. April 1813 bis zum 30. September 1816, in welche Zeit seine herrlichen Compositionen von Körner's „Leyer und Schwert" fallen. Während dieser Jahre hielt er sich zeitweise auch in Berlin, wo er hoch gefeiert wurde, und in München auf. Der letzte Abschnitt des Buches berichtet über seine Verlobung mit Caroline Brandt und seine Anstellung als Hof-Capellmeister in Dresden vom 21. December 1816. Die amtliche Benachrichtigung erhielt er am Weihnachtstage. Er hatte diese ganze Angelegenheit vor seiner Braut geheim gehalten, und nun verkündigte er ihr das beiderseitige Glück auf humoristische Weise dadurch, dass er ihr einen absichtlich unbedeutenden Brief schrieb und darunter setzte: „Meine Adresse: An den königlich sächsischen Capellmeister Herrn Carl Maria von Weber in Dresden."

Aus der gegebenen ausführlichen Anzeige der Biographie Weber's und den Bruchstücken daraus geht die Empfeblung des Werkes als einer werthvollen Bereicherung der musicalischen Literatur hinlänglich hervor. Wir sehen mit gespannter Erwartung dem folgenden Bande entgegen und haben nur den Wunsch einer sorgfältigeren Correctur des Druckes bei der sonst vorzüglichen Ausstattung des Buches hinzuzufügen.

Dass die Biographie Weber's auch über viele musicalische Berühmtheiten, mit denen er in nähere Berührung kam, interessante Notizen enthält, ist noch eine besondere Würze der Lesung. Wir theilen beispielsweise einiges dahin Gehöriges zum Schlusse mit. — Wir wählen dazu, was an verschiedenen Stellen über den im Anfange unseres Jahrhunderts hochberühmten Abt Vogler gesagt ist.

„Vogler's und Franz Anton's (Carl Maria's Vater) Geister waren Zwillingsbrüder von merkwürdiger, nur durch die äussere Entwicklung etwas abgeschwächter Aehnlichkeit, die sogar ihren Gesichtszügen einen verwandtschaftlichen Stempel aufgedrückt hatte. Vogler wäre im heiteren Glanze von Karl Theodor's Hofe, unter den Cavalieren der Kurtrier'schen Garde, wahrscheinlich der jovial zerfahrene Franz Anton, dieser wäre am Pedal-Claviere Meister Wenzel Stautinger's und unter den Mönchen und Prälaten des würzburger Hochstiftes, die dem Orgelspiel des Knaben lauschten, wahrscheinlich ein hochberühmter, eitler Musiker geworden. Beide glühten für die Kunst, für deren Ausübung sie hervorragende Talente hatten, beide liebten den Glanz in Sein und Schein, beide liessen, wenn es diesem galt, auch einmal Tombak für Gold passiren, beiden stand daher auch in der Kunst die Form über dem Inhalt, die Wirksamkeit über der Tiefe; beide freuten sich mit gleicher Lebendigkeit am sinnlich Wohlgefälligen, beide leitete mit gleicher Kraft die Eitelkeit auf Wege, die von der Bethätigung ihres Talentes nach den höchsten Zwecken der Kunst abwärts führten.

„Aber Vogler hatte vor Franz Anton das Glück voraus, beim Eintritte in das Leben gleich in diejenigen Sphären der bürgerlichen Gesellschaft zu gerathen, denen eine Natur wie Vogler eine unschätzbare Erscheinung war. Im steten Verkehre mit der streng disciplinirten, unwandelbar ihrer Zwecke bewussten Geistlichkeit, gewann er von Jugend auf den Sinn für Ordnung, Disciplin und bestimmte Richtung des Wollens, der ihn zum berühmten Manne, dessen Mangel Franz Anton zum armen, mit seinem Wunderknaben umherziehenden Musicanten gemacht hatte.

„Tief gelehrt in allem, was sich im Bereiche der Tonwelt durch ein mächtiges Gedächtniss und tüchtige Urtheilskraft erbeuten lässt, bewusst der anzustrebenden Zwecke, talentvoll genug, um selbst seine Ansichten in Kunstwerken zu verlebendigen, als Zögling der Jesuiten geschickt, bei jeder Gelegenheit diejenige Facette seines vielseitigen Geistes blitzen zu lassen, von deren Glanz er sich die meiste Wirkung versprach, gewichtig in seinem Ausspruche, imposant und leutselig zugleich im Auftreten, mit Absicht bizarr in seinen Gewohnheiten, um, ohne Staunen zu erregen, jede Lebensform annehmen zu können, dabei aber anderentheils ohne philosophische Consequenz des Denkens, daher voll Unklarheit in seinem Ausdrucke, den er für mystische Tiefe auszugeben bestrebt war, der ungenügenden wissenschaftlichen Begründung seiner Systeme und Anordnungen bewusst, die er durch Apodiktik und Aplomb des Vortrages derselben zu maskiren strebte, als etwas charlatanmässig reisender Apostel seiner musicalischen Evangelien an allen Orten der civilisirten Welt auftauchend und verschwindend, von der Geistlichkeit allenthalben gestützt und getragen, von der derben Praxis der Kunst allenthalben angefeindet, war Vogler so recht der Mann dazu, eine grosse Masse der Kunstgenossen und des Publicums für sich zu interessiren, sie dabei aber in zwei schroff gegenüberstehende Parteien zu theilen, deren eine auf ihn schwor, während die andere ihn verketzerte und bekämpfte.

„Aber er war auch weiter der Mann dazu, junge Gemüther kraft der oben entwickelten positiven und negativen Eigenschaften und seiner geistlichen Disciplin aufs höchste zu beeinflussen und den Werdenden als ein Prophet

zu erscheinen, an dessen Schritt sie sich zu heften hätten, sollte er selbst zum Martyrerthume führen. Die Form seines unbestreitbaren Lehrtalentes begünstigte solchen Einfluss ungemein, da er es verstand, sich seinen Jüngern stets als ein Hoherpriester voll Milde und Leutseligkeit gegenüber zu stellen, der ihnen indess nur einen kleinen Theil der ihm von seinem Gott zugeraunten, unumstösslichen Wahrheiten mittheilen dürfe.

„Dieser Ton, dieser Schritt, seine kleine Tonsur, das aus Rom persönlich für den Kurfürsten Karl Theodor mitgebrachte Weihwasser, sein Orden des goldenen Sporns und der für Frau von Coudenhove unwiderstehliche Klang seiner Sprache hatten Vogler neben seinen grossen Talenten im Jahre 1777 zum Hof-Caplan und Capellmeister Karl Theodor's zu Mannheim gemacht. Seine Natur hatte aber doch zu viel vom Künstler und nicht genug vom Jesuiten, um das infame Regiment des Paters Frank zu München ruhigen Blutes mit ansehen zu können, er überwarf sich mit diesem so heftig, dass er 1781 schleunig München verliess und auf weite Reisen ging, die ihn nach Frankreich, England, Italien, ja, selbst nach Griechenland und Nordafrica führten, auf denen er sich die Verbreitung seines musicalischen Systems sehr angelegen sein liess, und durch dieses und seine meisterhaften Orgel-Vorträge grossen Ruf als Musikgelehrter, Lehrer und Organist in ganz Europa erwarb. Von diesen Reisen brachte er auch die Hauptelemente der altgriechischen Musik mit, die er in Traditionen jener südlichen Länder aufgefunden haben wollte.

„Von jener Zeit schreibt sich eine warme Sammel-Liebhaberei Vogler's für National-Melodieen her, der er mehr und mehr Zeit und Mühe opferte. Es ist sehr bedeutungsvoll für die ganze romantische Musikrichtung gewesen, dass er zweien seiner Schüler, Weber und Meyerbeer, die später Haupt-Repräsentanten dieser Richtung werden sollten, seine hohe Meinung vom Werthe und der Bedeutung von Volks- und National-Melodieen mitzutheilen wusste, so dass ihre Werke allenthalben Zeugniss dafür ablegen.

„Sein Ruhm als Lehrer der Tonkunst veranlasste Gustav III. von Schweden, ihn im Jahre 1786 nach Stockholm zu berufen und ihm, unter Verleihung einer glänzenden Stellung als *Chef de la musique* des Königs, den Unterricht des Kronprinzen zu übertragen. Im hohen Norden wirkte Vogler durch Lehre und That dreizehn Jahre lang unbezweifelt segensreich für die Kunst und die Künstler, kehrte erst im Jahre 1799 nach Deutschland zurück und wandte sich mit der Bitte um die bescheidene Pfarrei von Pleichach nach Würzburg, wo er ganz dem Studium der Musik leben wollte. Am selben Tage, wo die abschlägige Antwort von dort einging, erhielt er einen Ruf als Lehrer der Tonkunst nach Prag, den er annahm und am 9. November 1801 seine Antrittsrede hielt, nachdem er Jahrs zuvor seine Oper „„Hermann von Unna““ mit Beifall in Berlin aufgeführt und im Frühjahre 1801 in Berlin, Braunschweig, Leipzig Concerte gegeben hatte.

„Vogler's musicalisches Auftreten sagte dem feinsinnigen Publicum Prags so wenig zu, wie sein Lehren und Disputiren der strengen Hochschule. Seine Oper „„Castor und Pollux““, die er selbst aufführte, missfiel gänzlich; die mit grossem Pomp und allen damaligen Mitteln der Reclame angekündigten Concerte auf seinem neuerfundenen Orchestrion nöthigten den Kennern Kopfschütteln, dem Publicum Lächeln ab. Die Gelehrten der Universität nannten seine Lehre ein unbegründetes Behaupten, seine Sätze mit dem Bade ausgeschüttete Kinder. Seine Form, zu disputiren, bestände nur im Ueberrumpeln des Gegners durch geistreiche Wendungen und Witz, im Erobern der Meinung des Zuhörers durch äussere Mittel ohne eigentliches tiefes Wissen, kurz, hätte man ihm nicht als Clavier- und Orgelspieler Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen, wären ihm nicht die „„Simplificationen““ einiger Orgeln geglückt, so hätte er von Prag, das er in unbehaglicher Stimmung schon im December 1802 verliess, fast den Ruf eines ausgesprochenen Charlatans mit fortgenommen. Doch Vogler gehörte zu jenen glücklichen Männern, deren Ruf jede Niederlage doppelt glänzend aus der Asche erstehen lässt. Er wandte sich nach Wien, hatte das Glück, dort gleich mit einer glänzenden Anekdote, die seinen und des damals in Aller Munde befindlichen Dr. Gall Namen in für ihn sehr schmeichelhafte Beziehung brachte, zu debutiren, erhielt sofort und zugleich mit Beethoven Auftrag, eine Oper für das neue Theater an der Wien zu componiren (welcher Bestellung „„Samori““ und „„Fidelio““ ihr Dasein verdanken), und die angesehensten Tonkünstler Wiens empfingen ihn mit hochachtungsvoller Erwartung. Letztere verstand er durch geheimnissvolle Gerüchte vom Fortgange seiner Arbeiten an seiner, wie es hiess, kolossalen Oper „„Samori““ zu spannen, während Beethoven von seiner „„Leonore““ kein Wort verlauten liess. Wie überall, verbreitete er durch eine talentvolle Mischung von wirklichem Wissen und Können, Lehrtalent, glänzender Diction, priesterlicher Würde, künstlerischem Glanze, aristokratischer Lebensformen und gehaltenem Denkerwesen einen Nimbus um sich, der den Eindruck seiner wirklichen Verdienste ungemein steigerte und besonders nicht verfehlte, auf die junge Künstlerwelt und mit ihm *a priori* sympathisch organisirte Naturen älterer Männer, wie die Franz Anton von Webers, Sonnleithners, Süssmeyers u. s. w. einen mächtigen und besiegenden Einfluss zu üben.

„Zu dieser Zeit gerade langte Franz Anton und sein Sohn in Wien an, und es war nach all dem Gesagten na-

türlich, dass Vogler die Herzen und Gesinnungen beider zuflogen, wie dem Magnet das Eisen.

„Im Hause des Grafen Firmian aufs wohlwollendste aufgenommen, lernte Carl Maria daselbst einen jungen Officier, Johann Baptist Gänsbacher, kennen, der, vor Kurzem erst mit der goldenen Medaille decorirt, die Reihen der freiwilligen tyroler Jäger verlassen hatte, um, von glühender Liebe zur Tonkunst getrieben, zu Vogler's und Albrechtsberger's Füssen die hohe Lehre von der Musikwissenschaft zu suchen, in der ihm sein Vater, ein braver Schullehrer zu Sterzing in Tyrol, taugliche Vorkenntnisse beigebracht hatte. Gänsbacher war eine gute, derbe, kräftige, sinnliche Natur, die neben der Kunst, Wein und Weib, ausserdem aber auch noch leidenschaftlich das Büchsenschiessen liebte, in dem er Meister war. Acht Jahre älter als Weber, vom Soldatenleben her mit liberalen Lebensansichten dotirt, breitschulterig und rüstig an Körper, dabei guter Musiker, gewann er bald grossen Einfluss auf diesen, der ihn zärtlich zu lieben begann. Diese Liebe wurde, gekittet durch manchen zusammen verübten Jugendstreich, manche zusammen getragene Trübsal, manchen geleisteten Dienst, gleiches Streben und Wollen zu einer wahrhaft brüderlichen, die Weber bis wenige Monate vor seinem Tode lebhaft bethätigte.

„In Wien leistete Gänsbacher Carl Maria zunächst den grossen Dienst, ihn durch Vermittlung seines Gönners, des Grafen Firmian, mit Vogler bekannt zu machen und diesen zu veranlassen, Carl Maria spielen zu hören. Das Uebrige that Carl Maria's Talent selbst; Vogler nahm ihn sofort in den kleinsten Kreis seiner Lieblingsjünger auf und pflegte und beobachtete das grosse, schnell erkannte Talent nach Würdigkeit. Da musste ihn denn sehr bald sein durch die reichste Lehrpraxis geschärfter Blick gewahr werden lassen, dass er es hier mit einer Begabung ersten Ranges zu thun habe, deren eigenstes Wesen die Production des Glänzenden, Reizenden, Fortreissenden sei, die dadurch und durch die Lebensverhältnisse, welche der Einfluss eines eitlen Vaters und frühzeitige Erfolge unterstützten, in die dringendste Gefahr geführt war, sich im dilettantisch Liebenswürdigen zu verflachen. Er wandte daher mit Weisheit und Liebe den schnell über den trefflichen Schüler gewonnenen Einfluss dazu an, ihm den Ernst der Kunst lieb zu machen. Es bedurfte des ganzen Gewichtes seines Urtheils und Rathes, um den feurig und mit Glück Strebenden aus der lichten Sphäre des eigenen Schaffens und des Träumens von der jungen Meisterschaft wieder in die engen Kreise des bescheidenen, dunkeln Lernens zurückzuführen. Es bedurfte der ganzen Intelligenz des jungen Musikers, um die Nothwendigkeit des schweren Rückschrittes zu begreifen und denselben so consequent zu thun, wie es in der That geschah."

Später hatte Vogler seit 1807 eine glänzende äussere Stellung in Darmstadt, wohin ihn der Grossherzog Ludwig I. gezogen hatte. Er wurde daselbst geistlicher Geheimerrath, erhielt 2200 Fl. Gehalt, Wohnung und Küche im Schlosse nebst Holz und täglich vier Wachslichtern. „Seine Talente lagen aber so gut wie brach, da der Grossherzog weder seinen Rath hörte, noch ihm andauernd die Leitung musicalischer Aufführungen, die seiner eigenen Werke ausgenommen, übertrug, so dass er ganz seinen wissenschaftlichen Arbeiten und Studien leben konnte. Dabei stand Vogler, als vom Grossherzoge verehrter Mann, in hohem Ansehen; er war der fast tägliche Tischgenosse des Grossherzogs, wobei er sich den Burgunder trefflich munden liess, und es gab bei Hofe und in der Stadt keine bekanntere und populärere, aber auch kaum in ihrer Erscheinung eine auffallendere Figur, als den Abbé Vogler. Von Gestalt war er klein und corpulent, hatte auch gedrungene und kräftige Gesichtszüge, deren Ausdruck selten ein freundlicher war. Er war zum Orgelspiel mit seinen langen Armen und so grossen Händen, dass er zwei Octaven spannen konnte, wie geschaffen, obwohl ihm diese für den genannten Zweck vortreffliche Körper-Disposition etwas Affenhaftes gab. Er war eitler als je geworden und war stets mit einem höchst eleganten, breitschössigen, schwarzen Fracke, schwarz-atlassenen Beinkleidern, rothen Strümpfen und Schuhen mit gelben Schnallen angethan. Das Grosskreuz des Ludwigs-Ordens trug er links auf der Brust und rechts hinten das schwarzseidene Abbé-Mäntelchen, das dem alten Herrn bis an die Kniekehlen reichte."

Hier bildeten Gänzbacher, Weber und Meyerbeer, der, kaum sechszehn Jahre alt, bereits Aufsehen erregt hatte (1810) und bei ihm wohnte, den engeren Kreis bei Vogler. „Die Tage wurden meist mit musicalischen Uebungen und Arbeiten, die oft in Vogler's Wohnung, auf dessen gutem Instrumente und unter seinen Rathschlägen ausgeführt wurden, zugebracht. Oft begleiteten die jungen Männer auch den grössten Orgelspieler der damaligen Zeit in eine der Kirchen, und niemals, so versicherte Weber oft, hat Vogler so unmittelbar in seinen Phantasieen und Präludien aus dem Urquell des Schönen getrunken, als wenn er, nur vor seinen drei lieben Jüngern, wie er sie gern nannte, in den Engelstimmen und Donnerworten der Orgel wirkte. Die Abende verflossen fast alle in ernstem Verkehr mit Vogler oder bei Hoffmann, wo Vogler oder einer der jungen Musiker phantasirte, oder ein gutes Werk durchgenommen oder auch nur Gespräche gepflogen wurden. Der alte Meister, dessen ernstes Gesicht das Lächeln nicht wohl verstand, verjüngte sich im Kreise der bedeutungsvollen Epigonen, deren geistige Kraft und deren Talent ihm, dem erfahrenen Menschen- und Künstlerkenner,

vollkommen offenbar war. Er pflegte später von Carl Maria und Meyerbeer zu sagen: „„O, wenn ich hätte von der Welt gehen sollen, ehe ich diese beiden ausgebildet hatte, welches Weh würde ich empfunden haben! Es ruht etwas in mir, was ich nicht herausrufen konnte, diese beiden werden es thun! Was wäre Perugino, was Fra Bartolomeo ohne Rafael!"“

„Aber die drei schüttelten sich doch, wie Weber sagt, den Staub aus dem Pelz, wenn sie aus der Gesellschaft der Alten Abends auf die Strasse hinaus kamen und „„Melodieen sammeln"“ gingen, d. h. da Wein tranken, wo man sang oder Zither oder Harfe schwirrte. Vor Soldaten und ihren Mädchen konnte da Carl Maria die Guitarre um den Hals werfen, auf einen Tisch steigen und wie in der tollsten Zeit seines Lebens Schelmenlieder singen, dass des Jubels kein Ende war, bis ihn der Tabaksdampf aus der Kneipe jagte. Zum Dank empfing er vom Volksgesange manche Anregung in Leben und Melodie.“

Musicalisches aus Leipzig.

Von Dr. Oscar Paul.

(Schluss. S. Nr. 2.)

Wenden wir uns nun zum dritten Concerte am 22. October, welches uns vor allen Dingen eine neue Sinfonie in *A-dur* von unserem Capellmeister Karl Reinecke brachte. Wie in allen Werken dieses vortrefflichen Musikers, so fanden wir auch in dieser Sinfonie vollständige Beherrschung der Form, feinsinnige Verwendung der technischen Mittel und durchaus künstlerische, bis ins Detail fleissige Verarbeitung der Motive. Was aber die Themen selbst anbelangt, so sind dieselben mehr reizvoll und lieblich, als grossartig und melodisch geschlossen. Daher auch das Scherzo, obgleich wir uns mit der Tonart *C-dur* nicht ganz einverstanden erklären, in seinen kurzen Perioden und originellen, rhythmisch pikanten Figuren als wirkungsvollste Nummer hervortrat. Das Publicum zeigte sich nach jedem Satze dem Componisten dankbar und belohnte ihn am Schlusse für die im Ganzen edle und prächtig ausgeführte Tonschöpfung durch wiederholten und berechtigten Hervorruf. Zu einer eingehenden Besprechung wird uns deren baldiges Erscheinen Veranlassung geben. Die übrigen Nummern des Programms waren ein von unserem ersten Violoncellisten L. Lübeck mit gutem Tone und sauberer Technik gespieltes Adagio von musicalischem Werthe aus einem Concerte seines Vaters J. H. Lübeck, ferner ein von demselben vorgetragener Servais'scher Firlefanz, „Phantasie“ genannt, und endlich Gesanges-Vorträge von Miss Parepa. Von letzteren sind die Arie aus Händel's „Samson“ mit obligater Trompete, geblasen von unserem wackeren Orchester-Mitgliede Herrn Schmidt, und Arie aus dem „Schwur“ von Auber hervorzuheben; die übrigen hingegen, als in den Gewandhaus-Saal nicht gehörend, entziehen sich der Kritik.

Im vierten Concerte am 29. October hörten wir ausser der Semiramis-Ouverture von Catel und der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven die „Loreley“, gedichtet von Wolfgang Müller, für Soli, Chor und Orchester componirt von Ferd. Hiller. Diese durchaus reizende Composition wurde hier warm aufgenommen. Sie würde aber gezündet haben, wenn die Solosängerin Fräulein Hedwig Decker aus Berlin ihre Aufgabe bewältigt und vor allen Dingen rein gesungen hätte. Die Ausführung der Harfen-Partie von der noch ganz jugendlichen Fräulein Heermann aus Baden war sehr lobenswerth. Ausserdem sang in diesem Concerte Fräulein Decker die Arie aus Haydn's „Schöpfung“: „Auf starkem Fittige“, und Fräulein Heermann spielte eine Oberon-Phantasie von Parish-Alvars.

Der Bruder der letztgenannten Dame, Herr Hugo Heermann, bewährte sich im fünften Concerte am 5. November als vielversprechenden Geigen-Virtuosen durch den Vortrag von Spohr's tief empfundenem *G-dur*-Concert Nr. 11 und eines französisch coquetten *Air varié* von Vieuxtemps. Dem jugendlichen Künstler stehen bereits tüchtige Technik und voller Ton zu Gebote, obgleich letzterer nicht ganz frei von näselndem Geräusch ist, wovon allerdings auch das Instrument die Ursache sein kann. Jene Eigenschaften, verbunden mit richtiger Empfindung und künstlerischer Ruhe, berechtigen zu bedeutenden Hoffnungen, und wünschen wir daher dem strebsamen Geiger an allen Orten dieselbe Aufmunterung, welche ihm hier in reichlichem Maasse zu Theil ward. Eröffnet wurde genanntes Concert mit einer Sinfonie von Haydn, *D-dur* Nr. 33, einem Werke von zwar knapper Form, aber tief musicalischem Gehalt. Das Wechselspiel von Ernst und Scherz, die köstlichen Motive in ihrer logischen Anordnung und Verwerthung, das Steigen der Cadenz im Andante zu mehrstimmiger Fülle: alle diese einzelnen Eigenschaften kennzeichnen das originelle Werk als zu den schönsten seiner Gattung gehörig. Es wurde von Anfang bis zu Ende mit vorzüglicher Präcision wiedergegeben. Auch Mendelssohn's *A-moll*-Sinfonie, welche das Concert beschloss, liess in der Vorführung wenig zu wünschen übrig; für den Eindruck des ganzen Concertes wäre ohnedies bei so vieler Instrumentalmusik wohl ein Chor des beliebten Meisters von grösserem Vortheil gewesen.

Im sechsten Concerte am 12. Nov. wurde uns eine neue Sinfonie in *D-moll* von Rob. Volkmann vorgeführt, welche unbestritten das beste Werk dieses Componisten

ist; ja, wir wagen es auszusprechen, dass es überhaupt zu dem Besten gehört, was von lebenden Componisten auf dem Felde der Instrumental-Musik geleistet worden ist. Im Stil einheitlich, gross in der Form, technisch fertig in Verwerthung aller contrapunktischen und instrumentalen Mittel, bekundet es allenthalben ein Studium, welches uns in früheren Werken des Componisten noch niemals in dieser Weise entgegengetreten war. Es verdient, in jedem Concert-Institute aufgeführt und vom Publicum beachtet zu werden. Die Ausführung war natürlich nach technischer Seite hin vorzüglich, doch hätten wir das Tempo des ersten Satzes noch um 50 Schwingungen vermehrt gewünscht. Der erste Theil des Concertes, welcher dieser den zweiten Theil füllenden Sinfonie voranging, zeigte im Programm R. Schumann's „Ouverture, Scherzo und Finale“, sodann die von Herrn J. Schild aus Solothurn recht brav gesungene Verzweiflungs-Arie aus dem „Freischütz“, ferner das von Fräulein Doris Böhme aus Dresden ganz anmuthig vorgetragene *F-moll*-Concert von Chopin und endlich R. Schumann's bekanntes „Zigeunerleben“ mit der genialen Instrumentirung von Graedener, in welchem aber der Chor sich nicht vollständig sicher zeigte.

Die Novitäten der letzten vier Concerte bestanden in einer neuen Sinfonie (Manuscript) von S. Jadassohn und dem bereits in Köln gehörten Psalm 113 für Chor und Orchester von Woldemar Bargiel. Ersteres Werk, vom Componisten selbst dirigirt, wurde trotz einiger Mängel in der Ausführung vom Publicum sehr warm aufgenommen, und auch wir unterzeichnen mit Freuden den berechtigten Hervorruf des Componisten, da sein Werk eine tüchtige Schule, gesunden musicalischen Sinn ohne Effecthascherei und glückliche melodische Erfindung bekundete. Der noch junge, talentvolle Componist, Schüler von M. Hauptmann, ist uns bereits durch mehrere sehr anständige Compositionen bekannt, von denen ein Trio, eine Ouverture und Sinfonie Nr. 1 besondere Beachtung verdienen. Auch Bargiel's Psalm, unter dessen eigener Direction sehr wacker ausgeführt, erhielt vom Publicum die verdiente Auszeichnung. Ueber das Werk selbst lässt sich nichts weiter mehr sagen, da es als schön empfundenes und abgerundetes Kunstwerk in diesen Blättern schon längst hervorgehoben wurde. Von den Solisten entzückten uns die stets begeistert aufgenommene Frau Clara Schumann und Herr Dr. Gunz; ferner traten auf Herr Leopold Auer aus Pesth, ein vorzüglicher junger Geiger, unser Concertmeister Herr Dreyschock, endlich Herr Karl Reinecke, der vortreffliche Pianist, und Fräulein Caroline Bettelheim, Altistin vom wiener Hof-Operntheater. Letztgenannte Dame, als Concertsängerin noch wenig bekannt, besitzt eine Altstimme, welche vom kleinen *d* bis zum zweigestrichenen *g* reicht und in ihrer angenehmen Fülle, namentlich in den tiefen Tönen, von ausgezeichneter Wirkung ist. Leider beeinträchtigte die schöne, junge Dame ihren Vortrag durch allzu häufiges Tremuliren und unangenehmes Portamento beim Ansetzen der Töne, welche Manieren auch der schönsten Stimme von grossem Nachtheil sind. Beiläufig sei erwähnt, dass Fräulein Bettelheim auch als Clavierspielerin in einer Kammermusik-Soiree auftrat und die Zuhörerschaft begeisterte. Die einzelnen Nummern der Concert-Programme sind durch Veröffentlichung in diesen Blättern unseren Lesern bekannt; sie wurden zum grössten Theile in einer des Gewandhauses würdigen Weise zu Gehör gebracht. Für die meistentheils classische Zusammenstellung der Programme gebührt der Concert-Direction und den Herren Capellmeister Reinecke und Concertmeister David uneingeschränkte Anerkennung, und wünschen wir daher, dass auch im neuen Jahre das Gewandhaus als Bildungsstätte der Kunst durch wahrhaft gediegene Leistungen und durch Streben nach wirklichem, künstlerischem Fortschritt allen unkünstlerischen Principien und Parteigelüsten einen undurchdringlichen Schild entgegenhalte.

Ueber Kammermusik-Aufführungen, Theater und musicalische Vereine sei uns ein späterer Bericht gestattet.

Aus Berlin.

Der berliner Tonkünstler-Verein hat in der letzten December-Woche des vorigen Jahres folgendes Sendschreiben an die Kunstgenossen ausgegeben:

„In einer Zeit, in welcher die Bedeutsamkeit des Vereinslebens allgemein zum Bewusstsein gebracht worden ist und in welcher sich der Erfahrungssatz fort und fort bestätigt, dass nur im Vereinsleben die oft widerstrebendsten Ansichten und Ideen zur Ausgleichung kommen und einem gemeinsamen Ziele zugeführt werden, und dass eine isolirte, wenn auch noch so achtbare Kraft nur selten oder höchst mühsam zur Geltung und Anerkennung zu gelangen vermag; — in einer solchen Zeit erachtet der Tonkünstler-Verein in Berlin es für seine Pflicht, seine geehrten Kunstgenossen durch gegenwärtiges Sendschreiben auf sein bereits zwanzigjähriges Bestehen, so wie auf seine Wirksamkeit aufmerksam zu machen und zu lebhafter Betheiligung an seinen künstlerischen Bestrebungen, resp. zum Beitritt in denselben, hiermit ergebenst einzuladen.

„Wenn der Verein in früheren Jahren, als die Virtuosität in höchster Blüthe stand, sich die Aufgabe gestellt

hatte, überwiegend durch musicalische Productionen, durch öffentliche und private Concert-Aufführungen und Musik-Veranstaltungen seine Thätigkeit zu äussern, so hat sich im Fortgange der Zeit die Nothwendigkeit ergeben, bestimmter den Forderungen der Gegenwart Rechnung zu tragen, die von einem Künstler ausser seiner technischen Kunstfertigkeit zugleich eine höhere Kunstbildung verlangen. Die Virtuosität hat zwar eine zeitweilige Herrschaft selbst über die wichtigsten Kunst-Interessen erlangen und sich als Selbstzweck in den Vordergrund stellen können; doch scheint gegenwärtig allgemein Werth und Bedeutung derselben auf das richtige Maass zurückgeführt worden zu sein. Der schaffenden Kunst ist gegenüber der bloss ausführenden das ihr gebührende Vorrecht wieder eingeräumt, ihre Autorität unbestritten. Selbst in gebildeten Kreisen genügt die technische Kunstfertigkeit allein nicht mehr; ein theoretisches Studium ist zu tieferer Einsicht in das Wesen der Kunst als Bedingung, als Nothwendigkeit überall anerkannt. Wer da bedenkt, dass die Virtuosität allein kaum noch im Stande sein dürfte, eine Existenz zu sichern, an den tritt alles Ernstes die Mahnung heran, seine Zeit nicht ausschliesslich der Technik und Fingerkunst zuzuwenden, sondern eine höhere, allgemeinere Kunstbildung zu erstreben, um ein geistiges, wahrhaft künstlerisches Capital zu gewinnen. Wenn auf anderen, wissenschaftlichen, socialen und politischen Gebieten gegenwärtig alle Kraft zusammengenommen und der Aufgabe, Lösung höherer Fragen, zugewendet wird, da muss wohl der Tonkünstler-Verein es als seine Aufgabe betrachten, seine Bestrebungen und Tendenzen mit dem Fortschreiten der Ideen und den Forderungen der Gegenwart in Uebereinstimmung zu bringen, und desshalb alles berücksichtigen, was zur Förderung einer höheren Kunstbildung beitragen kann.

„Der Geist auch des Musikers muss von Zeit zu Zeit mit neuen Ideen und neuen Anschauungen befruchtet, das Interesse für seine Kunst, für die Praxis muss belebt, rege gehalten und gestärkt werden, wenn die Musik nicht zu einem blossen Mechanismus herabsinken soll!

„Dieses Ziel hat der Verein im Auge, wenn er sich bestrebt, durch praktische Vorträge, namentlich auf historischem, theoretischem, methodischem oder ästhetischem Gebiete, oder durch Mittheilungen aus den neuesten Erscheinungen der musicalischen Literatur, zu deren Kenntnissnahme man im Laufe der Woche weder Zeit noch Gelegenheit gehabt, oder endlich durch Besprechung aufgeworfener Fragen (Fragekasten) belehrend und belebend auf seine Mitglieder einzuwirken. Dabei sollen indessen musicalische Productionen keineswegs ausgeschlossen bleiben, im Gegentheil können und sollen, wenn ein Bedürfniss vorliegt oder genügende Vorlagen es erfordern, nicht allein Compositionen der Vereins-Mitglieder, sondern überhaupt gediegene, beachtenswerthe Werke productiver Künstler ohne Unterschied im Vereine zur Aufführung gebracht und einer Besprechung unterzogen werden.

„Der Verein sieht sich durch sein langes Bestehen, durch fleissiges Sammeln und durch hochherzige Gaben von Mitgliedern und Gönnern in der angenehmen Lage, eine nicht ganz unbedeutende Bibliothek zur Benutzung darbieten zu können, welche viele Musikwerke, Partituren und Schriften über Musik umfasst.

„Eben so hält der Verein auch einen Journal-Cirkel in stetem Fluss. Er enthält vier verschiedene deutsche Musik-Zeitungen, deren Benutzung jedem Mitgliede unentgeltlich gestattet ist und deren Einlagen in jeder Vereins-Sitzung (Samstags, 8 Uhr Abends, im Café de Belvedère hinter der kath. Kirche Nr. 2) durch den Bibliothekar regelmässig erneuert werden.

„Endlich nimmt schliesslich auch eine Krankencasse, welche hülfsbedürftigen Mitgliedern in Erkrankungsfällen Unterstützung gewährt, ein äusseres Interesse des Vereins wahr.

„Das Ziel liegt klar vor Augen, es ist dieses: eine Einigung so vieler und so tüchtiger Kräfte auf musicalischem Gebiete in der grössten Stadt Deutschlands herbeizuführen.

„Das vom Staate genehmigte Statut, sowohl das allgemeine als auch das besondere der Krankencasse, wird von dem Vorstande behändigt werden; dessgleichen nimmt derselbe Meldungen für den Eintritt durch jedes ordentliche Mitglied des Vereins entgegen.

„Gegenwärtig besteht der Vorstand aus folgenden Mitgliedern, Prof. Geyer, Organist Haupt, Soergel (Bibliothekar), C. Schulze, Martin, Döllen."

Aus Bremen.

Den 3. Januar 1864.

Die Stiftungsfeier, welche der nun seit reichlich sieben Jahren bestehende Künstler-Verein am 28. December vorigen Jahres, als dem Tage, wo er einst seine schöne Halle einweihte, zu begehen pflegt, trug in diesem Jahre einen von dem der früheren Feste wesentlich abweichenden Charakter. Der Grundgedanke war diesmal der, dass ein Zeugniss von der musicalischen und schöpferischen Thätigkeit innerhalb der Gesellschaft gegeben werden sollte, wie denn ja die Anregung geistigen und künstlerischen Lebens zu den Haupt-Aufgaben des Vereins gehört. Einige Mit-

glieder desselben hatten sich bereit erklärt, das Programm des Abends zu übernehmen, so dass der erste Theil des von den besten musicalischen Kräften ausgeführten Concertes aus Compositionen von Mitgliedern des Vereins bestand, den zweiten die Sinfonie in *G-moll* von Mozart bildete. Herr K. A. Ritter brachte Ouverture und Arie aus einer Oper, „Das Wiedersehen", zu Gehör. Herr Capellmeister Theodor Hentschel dirigirte eine in den letzten Tagen erst vollendete Lustspiel-Ouverture, Herr J. Streudner spielte drei kleine Solostücke für Clavier, Herr Mertel, unterstützt von Herrn H. Funck, ein Duo für Pianoforte und Horn. Eine kritische Besprechung dieser Compositionen steht uns nicht zu, doch dürfen wir berichten, dass alle, besonders die Ouverture von Hentschel, grossen Beifalls sich zu erfreuen hatten.

Vor Kurzem wurde im Künstler-Vereine eine Reihe von musicalischen Abenden eröffnet, deren Aufgabe es ist, die Kunde von der Thätigkeit der hervorragendsten Componisten der Gegenwart zu erweitern und den Musikfreunden im Vereine zu erleichtern. Zwei Winter hindurch hatte ein Cyklus von geschichtlichen Musikabenden, an welchen die Entwicklung der deutschen Tonkunst vom Beginne des vorigen Jahrhunderts bis auf unsere Zeit herab durch Wort und Ton erläutert wurde, des Interesses der Mitglieder sich zu erfreuen. Zu Beginn jedes der fünfzehn Abende, aus welchen der Cyklus bestand, ward ein Ueberblick der betreffenden Zeit und des Componisten gegeben, der mit einigen seiner Tondichtungen den Mittelpunkt des Abends bildete. Es blieb auf solche Weise das geistige Band festgehalten, welches von Bach und Händel bis auf Mendelssohn und Schumann durch alle Entwicklungsstufen zu verfolgen ist. Nachdem die Freunde der Tonkunst die Ausführung dieses Gedankens mit lebhafter Theilnahme begleitet, hatte sich das neue Unternehmen, welches eine Pflicht der Gegenwart erfüllen will, eines gleich günstigen Bodens zu erfreuen, auf dem es nun in diesem und im folgenden Winter gedeihen soll. Wie bisher, wird darauf Bedacht genommen, dass jeder Componist stets durch Werke vertreten sei, die für ihn besonders charakteristisch sind, durchschnittlich und vorzugsweise auch durch solche, welche man im gewöhnlichen Verlaufe der Dinge nicht eben häufig zu hören bekommt. Für den ersten Theil des Cyklus sind zunächst bestimmt neben Gade, mit dem der Anfang gemacht wurde, Anton Rubinstein, Julius Rietz, Johannes Brahms, Woldemar Bargiel und Karl Reinecke. Der Gade-Abend, welcher durch die nothwendigsten Bemerkungen über den Componisten und seine Entwicklung seit der Ouverture „Ossian's Nachklänge" und der ersten Sinfonie in *C-moll* eingeleitet wurde, nahm den glücklichsten Verlauf und machte den besten Eindruck. Herr D. Engel spielte einige der kleinen Clavierstücke, mit Herrn Jacobsohn die Sonate für Pianoforte und Violine in *A-moll* und mit den Herren Jacobsohn und H. Weingardt das Trio „Novelletten", während die von Herrn Engel geleitete neue Liedertafel drei der Gesänge für Männerchor vortrug, nämlich „Des Försters Töchterlein", „Im Walde" und das fünfstimmige „Gondellied", welches jetzt vielfach in Concerten aufgeführt wird. Alle diese Compositionen, welche geeignet sind, ein Bild von dem Tondichter zu geben, so weit er sich auf dem Gebiete des Gesanges und der Kammermusik bewegt, wurden von den zahlreich versammelten Zuhörern mit lebhaftem Beifalle und mit herzlichem Danke für die ausführenden Mitglieder des Vereins aufgenommen. (Br. S.-Bl.)

Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller,

Dinstag, den 12. Januar 1864.

Programm. Erste Abtheilung. 1. Ouverture zur Oper „Jessonda" von L. Spohr. 2. Concert für Violoncell, componirt und gespielt von Herrn Alfred Piatti. 3. Sopran-Arie mit Chor: „*Inflammatus*", aus Rossini's *Stabat Mater* (Fräulein Julie Rothenberger). 4. Phantasie für Violoncell (wie oben). 5. Terzett aus der Oper „Medea" von Cherubini.

Zweite Abtheilung. Sinfonie Nr. IX. von Beethoven (Soli: Fräulein Rothenberger, Fräulein Asmann, Herr ** und Herr Bergstein).

Wir berichten darüber in der nächsten Nummer.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 4. KÖLN, 23. Januar 1864. XII. Jahrgang.

Pariser Briefe.

(Rückblick auf 1863. Die Opernbühnen. Die Orchester-Concerte. Fraschini. Carlotta Patti.)

Die Zeiten, in denen sich die Pariser nach neuen Stücken auf ihren Theatern sehnten, und eine Direction zu Grunde ging, wenn sie nicht jährlich Neues und viel Neues auf die Bretter brachte, sind vorbei. Dass früher eine Oper ganz Paris in Bewegung setzen, Parteien entzünden, die musicalisch-ästhetische Literatur in Zeitungen und Broschüren Monate lang fast allein beherrschen konnte, gehört für das gegenwärtige Geschlecht in das Reich der Fabel. Gibt es ja einmal etwas Frappantes, so müht sich die Reclame wochenlang ab, um das Publicum glauben zu machen, es sei ein neuer Planet entdeckt; er erscheint an unserem Horizonte, und in drei Tagen spricht kein Mensch mehr davon. Wie bitter hat sich Richard Wagner getäuscht, als er nach Deutschland schrieb, der Tannhäuser habe eine Bewegung in Paris veranlasst, die revolutionirend und nachhaltig sein werde, weil sie die musicalische Welt in zwei Gegensätze gespaltet habe! Acht Tage nach der Aufführung bekümmerte sich Niemand mehr um den Lorber aus dürrem Holze, und höchstens der Venusberg blieb ein paar Wochen lang in Erinnerung bei dem Galerie-Publicum.

Dichter und Componisten beklagen sich und rufen Wehe über die Directionen, die nichts Neues von ihnen annähmen; die Directionen klagen, dass ihnen Dichter und Componisten nichts Gutes darböten. Die öffentlichen Blätter, in denen die musicalischen Kritiker ihre Weisheit auskramen, stimmen in die Empfindlichkeit und den lauten Aerger der alten und jungen Laureaten ein und fahren gegen die Directoren los, ohne zu bedenken, dass das Operntextmachen ein Fabrik-Unternehmen und das Opernmusikschreiben ein Handwerk geworden ist, und man doch Niemanden zwingen kann, für gutes Geld schlechte Waare zu kaufen, die, nachdem sie ein paar Tage am Schaufenster gehangen, ins Magazin zur ewigen Ruhe gebracht wird. Ja, sie schimpfen sogar auf die Eisenbahnen. Warum? Das pariser Publicum, behaupten sie, sei noch eben so kunstsinnig und nach dramatischen Neuigkeiten begierig, wie sonst; aber die Macht, die Theater zu beherrschen und die Directionen zu neuen Opern zu zwingen, sei ihm genommen. Durch wen? Durch die Eisenbahnen. Diese spieen alle Tage hunderttausend Fremde in Paris aus, welche die Theater füllten und in ihrem Provincial-Geschmacke Robert den Teufel und die Hugenotten, die Stumme von Portici und den Schwarzen Domino, die Jüdin und die Musketiere der Königin, den Wilhelm Tell und den Barbier, oder gar die Weisse Dame und Figaro's Hochzeit lieber hörten, als die neuen Erzeugnisse der französischen Muse. Das wissen die Directionen sehr gut; sie machen vortreffliche Geschäfte mit den Fremden und lassen die Pariser schimpfen.

Es ist aber keine Frage, dass auch die Pariser selbst jetzt lieber das gute Alte, als das weniger gute Neue hören, und an dieser Aenderung des Geschmackes sind zwei Dinge schuld: ein schlimmes, das ist der ins Ungeheure getriebene Decorations- und Maschinerie-Spectakel, der nicht mehr überboten werden kann und dem Stamme der Opernbesucher am Ende langweilig wird, und ein gutes, das ist die Gewöhnung einer grossen Masse von Dilettanten an gute Instrumental-Musik, welche jetzt nicht bloss die Conservatoire-Gesellschaft den Meistbeerbten vorsetzt, sondern die *Concerts populaires* auch der Menge zugänglich machen. Wenn man bedenkt, dass Paris eigentlich noch nie ein solches Concert-Institut besessen hat, dass es in dieser Beziehung hundert kleineren Städten in Deutschland nachstand, wo die Meisterwerke Haydn's, Mozart's, Beethoven's u. s. w. den Dilettanten zu täglichem Brode geworden sind, so wird man begreifen, was eine Reihe von Concerten in einem Locale, das jedes Mal an

4000 Menschen füllen, seit einigen Jahren für einen Einfluss auf die musicalische Bildung haben müsse.

Die jungen Componisten und Dichter erwarten ihr Heil von dem neuen Gesetze über die Freiheit der Theater; ich glaube nicht, dass diese Erleichterung der Errichtung neuer Bühnen der wahren Kunst förderlich sein wird. Es wird einige Bankerotte mehr in Paris geben, *voilà tout.* Man muss bedenken, dass mit den Bühnen-Privilegien und Subventionen die Möglichkeit gegeben war, den maasslosen Ansprüchen der Sänger an die Casse und des Publicums an die Pracht der Ausstattung zu genügen; wie sollen beide bei gänzlich freier Concurrenz durch Privat-Unternehmer befriedigt werden können?

In den zwölf Monaten des Jahres 1863 hat die grosse Oper nur zwei Neuigkeiten gebracht; „Das Maulthier des Don Pedro", in zwei Acten von Victor Massé, und das einactige Ballet „Diavolina" von Pugni — und das „Maulthier" ist noch dazu fast so, wie es den Stall verlassen hatte, stehen geblieben und wird wahrscheinlich nie wieder vorangehen. Dagegen hat die „Stumme" seit dem 10. Januar 1863 sich auf der Scene gehalten und stets das Haus gefüllt. Eben so haben gezogen und ziehen noch „Robert" und „Die Hugenotten". Der neue Tenor Villaret und die neue Sängerin Mademoiselle Sax haben sogar Verdi's „Sicilianische Vesper", aber auch „Wilhelm Tell", „Die Jüdin" und den „Troubadour" wieder auf die Scene gebracht, der Tenor Warot den „Grafen Ory" und die russische Tänzerin Murawieff das Ballet „Gisela". Fräulein Tietjens ist nur wie ein Meteor vorübergezogen und hat vier Mal hinter einander die Valentine in den Hugenotten gesungen, und zu guter Letzt hat man Rossini's „Moses" wieder hervorgesucht. Im Grunde genommen, ist das alles doch nur ein Zeugniss für Armuth an allen Ecken und Enden.

An der komischen Oper ist noch nie ein solcher Mangel an Neuigkeiten gewesen, als im vorigen Jahre. Und hat etwa die Qualität die Quantität ersetzt? Was für jammervolle Producte waren *L'illustre Gaspard* (1 Act), Musik von Eug. Prevôt, *La Déesse et le berger* (2 Acte) von Duprato, *Bataille d'amour* von dem Mode-Schriftsteller Victorien Sardou, mit Musik von Vaucorbeil, einem Liebling der Salons der höheren Gesellschaft! Beide letzteren waren dem Director in kostbaren Kistchen von Cedernholz als unübertreffliche Meisterwerke zugesandt worden! Bei so bewandten Missärnten durch die neue Saat zog er vor, aus den Speichern die alten Vorräthe von gutem Schrot und Korn hervorzuholen, und brachte die *Chanteuse voilée* von Massé, den Sommernachtstraum von Thomas, Zampa von Herold und sogar die *Fausse Magie* von Grétry wieder ans Licht. Als der junge König von Griechenland durch Paris reiste, wünschte er Auber's *Domino noir* zu sehen. Man hatte nur zwei Tage Zeit zur Vorbereitung: kein Wunder, dass man hinter den Coulissen und im Foyer die Sache für unmöglich erklärte. Aber in der Direction hielt man sie für möglich, setzte die Aufführung durch, und die Oper brachte von allen Wiederholungen älterer Werke bei Weitem das Meiste ein, und zwang sogar den alten Meister, um nicht sich selber Concurrenz zu machen, seine neue *Fiancée du Roi de Garbe* bis nach Neujahr zurückzulegen und dem schwarzen Domino, der die Casse so gut deckte, das Feld zu überlassen.

Die italiänische Oper hatte einen schweren Stand im Anfange des Jahres. Der Directionswechsel war mit verdriesslichen Verwicklungen verknüpft, und vollends hart war für die Unternehmung die Entziehung der Staats-Subvention. Herr Bagier, der sich durch die Rettung des grossen Theaters *El Oriente* in Madrid einen Namen gemacht hatte, trat kühn die Nachfolge Calzado's an. Er hat zwar keine neue Oper gebracht, denn Verdi's *Lombardi*, Pergolese's *La serva Padrona* und Flotow's *Stradella* gehörten noch in die vorige Verwaltung; aber er hat den Tenor Fraschini gebracht, der fast allein das Schiff flott erhält, ferner die immer noch vortreffliche Sängerin Madame de la Grange und dann zu Neujahr die reizende Adelina Patti.

Am thätigsten für Insceneseztung neuer Opern ist das *Théâtre lyrique* gewesen, welches hierin selbst der grossen kaiserlichen Oper den Rang abläuft. Desshalb ist ihm denn auch die Subvention von 100,000 Francs, die es vom 1. Januar dieses Jahres ab erhält, gar wohl zu gönnen. Es brachte eine *Ondine* (3 Acte), von Semet componirt, Mozart's *Così fan tutte* mit neuem Text (*Peines d'amour perdues*), ein paar einactige Operetten von jungen Componisten, die Wiederaufnahme von Figaro's Hochzeit und von Oberon, *Les Pêcheurs de perles* (3 Acte), mit Musik von Bizet, einem der jüngsten Laureaten der Akademie, endlich die „Trojaner" von H. Berlioz, wofür die Verwaltung allein schon einen Kranz verdient, man mag über das Werk selbst urtheilen, wie man wolle. Endlich hat es auch noch eine Wiederholung von Fel. David's *La Perle du Brésil* gebracht und eine französische Bearbeitung von Verdi's „Rigoletto". Dass ausser den „Trojanern" auch nichts Bedeutendes unter den wirklichen Neuigkeiten war, ist wenigstens nicht die Schuld der Direction; freilich haben auch die „Trojaner" eben nicht viel mehr als Aufsehen gemacht, und das hölzerne Pferd mag in seinem hohlen Bauche wohl von Waffen, aber schwerlich von Gold geklirrt haben, als es Herr Carvalho in seine Burg zog.

Jakob Offenbach hat für das Jahr 1864 sein enges Haus mit einem neuen, luftigeren vertauscht; hoffentlich

wird es ihm nicht gehen, wie so manchen Cafétiers, die im Café vortreffliche Geschäfte machten und im Hôtel zurückgingen.

Unsere Operndichter und Componisten haben bekanntlich ein Filial in Baden-Baden errichtet, für welches im vergangenen Jahre unter Anderen auch Rosenhain und Litolff geliefert haben. Die dort zur Aufführung kommenden französischen Werke haben ihren Tag, oder vielleicht auch zwei; in der Naturgeschichte waren die Ephemeren längst bekannt, in der Musikgeschichte sind sie erst in Baden aufgekommen.

In Bezug auf grosse Aufführungen von Vocalwerken, die bekanntlich hier sehr selten sind, ist zu erwähnen, dass Mozart's Requiem in der Kirche *Notre Dame* aufgeführt wurde auf Veranstaltung des Barons Taylor, des hochverdienten und allgemein verehrten Präsidenten des Vereins der Tonkünstler. Derselbe Mäcen veranlasste auch zur Feier des Cäcilien-Festes durch den Tonkünstler-Verein und zum Besten der Casse desselben am 23. November die Messe in *C-dur* von Beethoven in der Kirche St. Eustache. Sollte man in Deutschland, wo diese so genannte kleine Messe Beethoven's in allen Landstädten, ja, in einigen Gegenden selbst in grösseren Dorfkirchen gesungen wird, sollte man es dort glauben, dass in der Kaiserstadt Paris, welche der Mittelpunkt der musicalischen Welt sein will, diese Aufführung am 23. November 1863 die erste von diesem Meisterwerke war? Und doch ist dem wirklich also. Gerade fünfzig Jahre nach dem Erscheinen der *C-dur*-Messe (Leipzig, 1813, bei Breitkopf und Härtel) wurde sie zum ersten Male in Paris aufgeführt, und zum ersten Male berichteten französische musicalische Blätter und Feuilletons darüber und gaben förmliche Analysen derselben, wie von einem so eben erst gedruckten Werke! Diese Analysen sind gut und theilweise enthusiastisch geschrieben, auch hat die Messe einen ausserordentlichen Eindruck auf die Masse von Musikfreunden gemacht, welche die Kirche füllten; aber immer bleibt es doch eine merkwürdige Geschichte. Sehr schlagend sagt Adolphe Botte in der *Gazette et Revue* (vom 29. November v. J.): „Da beklagen sich die lebenden Componisten, dass man ihre Sachen nicht bei unseren Kirchenfesten aufführe! Wenn sie daran denken wollten, wie langer Vernachlässigung bei uns Männer von dem Maasse Beethoven's und Weber's unterworfen gewesen, so würden sie lernen, sich zu gedulden. Schreibt nur Werke wie Beethoven und Weber, und eure Zeit wird gewiss kommen! Aber die Geduld ist eben nicht die Tugend unserer Generation: bei den Musikern vielleicht aus dem Grunde, weil sie fühlen, dass mit ihnen auch ihre Werke sterben werden. Nun, bis der musicalische Fortschritt, der freilich fraglicher ist, als mancher andere, uns alles das bringt, was er diesseit und jenseit des Rheines verheisst, wollen wir wenigstens bekunden, dass Beethoven trotzdem oder vielmehr desswegen, weil er sich den ewigen Gesetzen der Kunst unterworfen hat, wie das Genie sich ihnen unterwerfen muss, ein prächtiges Werk in dieser Messe geschrieben hat."

Die Ausführung war gut, auch bei den Chören, was in Frankreich selten der Fall ist und dieses Mal vorzüglich den Bemühungen Pasdeloup's, welcher das Ganze dirigirte, und des Vereins der Tonkünstler zu verdanken sein mochte. Das Solo-Quartett war recht schön durch die Damen Wertheimber und de Taisy und die Herren Warot und Faure besetzt.

Ehe ich über die Concert-Vereine berichte, schicke ich die Notiz über den Ullman'schen Stern, Carlotta Patti, voran, welche im December hier war, aber nicht öffentlich gesungen hat. Sie hat nur bei Rossini und bei Meyerbeer gesungen, sonst nirgends; weder Pasdeloup's Anerbieten von 3000 Francs für die Arie der Königin der Nacht in seinem *Concert populaire*, noch Pereire's Antrag von 5000 Francs für eine Soiree haben sie bewegen können. Die Directionen aller Opernbühnen haben sich überboten, sie zu gewinnen, aber vergebens: selbst das strenge Tribunal der Conservatoire-Concerte hat sich, allen Traditionen zum Trotz, entschlossen, nachdem man die Künstlerin bei Rossini gehört, ihr den ehrenvollen Antrag zu machen, im Conservatoire zuerst in Paris aufzutreten, und diesen Antrag hat Carlotta angenommen, wird ihm aber erst Anfangs April genügen. Ihre Weigerung, früher sich hören zu lassen, hängt, wie ich von guter Hand erfahre, mit einem Uebereinkommen zusammen, das zwischen beiden Schwestern besteht, niemals zu gleicher Zeit in einer und derselben Stadt zu singen. Da nun Adelina vom 1. Januar bis Ende März bei der hiesigen italiänischen Oper engagirt ist, so wird Carlotta erst im April im Conservatoire-Concerte auftreten. Ich gehöre zu den wenigen Glücklichen, welche sie gehört haben; ich halte jedoch mein Urtheil zurück, weil ich es dieses Mal gegen meine Gewohnheit in so lebhafte Farben kleiden würde, dass Du mich am Ende eher für einen verblendeten Enthusiasten, als für einen nüchternen Kritiker halten möchtest. Aber ich stelle einen Gewährsmann, den seine musicalische Welterfahrung und seine Jahre mehr als mich vor dem Verdachte der leichtsinnigen Hingabe an das Schöne schützen, und dies ist kein Anderer als Meyerbeer, von dessen begeisterten Aeusserungen ich Zeuge war, in denen er unter Anderem aussprach, dass gewisse überraschende Stimm-Effecte in der Vortragsweise der Carlotta eben so reizend und unerklärbar wären,

wie früher bei Jenny Lind. Er hat die schöne Schlussscene aus dem „Feldlager in Schlesien" für Sopran und obligate Flöte für ihre hohe Stimmlage eingerichtet. Soll ich noch hinzufügen, dass nach meiner Ansicht Carlotta in gewissem Sinne mehr eine Natursängerin, einzig in ihrer Art, als eine vollendete Künstlerin zu nennen sein dürfte, so magst Du daraus ersehen, dass ich doch den kritischen Verstand nicht ganz über ihren Gesang eingebüsst habe.

(Schluss folgt.)

Beurtheilungen.

Violinschule von Ferd. David. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Der berühmte Lehrer eines Joachim, Japha und anderer Violin-Virtuosen hat mit dieser vortrefflichen Violinschule Lehrern und Lernenden eine Unterstützung geboten, welche wohl geeignet ist, den mühseligen Pfad der Geiger um ein Beträchtliches zu ebnen. Im ersten Theile genannten Werkes behandelt der Verfasser unter dem Titel „Der Anfänger" die Elemente des Violinspiels und sucht durch passende Zeichnungen, klar ausgesprochene Regeln und stufenweise geordnete Etuden und Tonstücke den Schüler bis zu einem Standpunkte zu führen, von welchem aus das wahrhaft Künstlerische beginnen kann. Der „vorgerückte Schüler", wie der Verfasser den zweiten Theil betitelt hat, behandelt nun eben die höhere technische Ausbildung und zeigt neben gedrungenen Regeln eine Menge von instructiven Noten-Vorlagen, wie wir sie in so ausgezeichneter Stufenfolge und praktischer Zusammenstellung noch nirgends gefunden haben. Die umfassendste Literatur-Kenntniss des Violinspiels, welche aus diesem Werke hervorleuchtet, die kurzen, aber erschöpfenden Erklärungen, deutsch und französisch, der Reichthum instructiver, zum Theil reizend componirter Tonstücke und endlich die bereits glänzend bewährte Methode erheben das Werk zu dem ersten und vorzüglichsten seiner Gattung. Da nun auch in der Ausstattung nirgends ein Mangel entdeckt werden kann, so müssen wir mit allem Nachdruck dieses vortreffliche Werk Musik-Instituten, Lehrern und Schülern zur Kenntnissnahme empfehlen. π.

S. Jadassohn, Symphonie für Orchester. Op. 24. Verlag von C. F. W. Siegel in Leipzig.

Derselbe, Ouverture für grosses Orchester. Op. 27. Derselbe Verlag.

Im siebenten Gewandhaus-Concerte wurde uns von genanntem Componisten eine neue Sinfonie vorgeführt, deren Erfolg uns Veranlassung gibt, auf die früheren Orchesterwerke dieses Autors aufmerksam zu machen. Opus 24 zählt zu den noblen, ehrenfesten Werken, die man nicht anders als mit innerem Wohlbehagen anhören kann. Durch und durch gesund in der Harmonik und nirgends geschraubte, affectirte Melodiefolgen zeigend, erkennen wir aus demselben ein frisches, kräftiges Talent, welches die achtungswerthesten Studien zu einer nicht gewöhnlichen Formfertigkeit gelangen liessen. Nicht allein im Bau der einzelnen Sätze, sondern auch in der Zusammengehörigkeit derselben erblicken wir die mit künstlerischem Bewusstsein gelöste Aufgabe, eine schätzenswerthe Errungenschaft, welche das ausgebildete Talent vom naturalistischen unterscheidet. Dem frischen ersten Satze in *C-dur* folgt das neckische Scherzo in *F-dur*, an welches sich ein Largo in *F-moll* anschliesst, worauf naturgemäss sich mit gut gewähltem Contraste das Finale in *C-dur* entfaltet und das Ganze brillant abschliesst.

Auch die bezeichnete Ouverture in *C-moll*, Op. 27, ist ein sehr achtungswerthes Werk, in welchem namentlich das sinnige zweite Motiv in *Es-dur* als gelungene melodische Erfindung hervorzuheben ist. In der Wiederholung tritt dann dasselbe in *C-dur* mit veränderter Instrumentirung auf, die sich hauptsächlich durch ein reizendes Oboe-Solo und hierzu gearbeiteten Contrapunkt der Celli als wirkungsvoll erweist. In der Durchführung wäre mehr contrapunktische Detail-Ausarbeitung zu wünschen, welche ja grösseren geschlossenen Sätzen einen so wohlthuenden Reiz verleiht. — Beide Werke gehören demnach zu den guten, anständigen Productionen der Jetztzeit und seien hiermit den Concert-Instituten angelegentlich empfohlen.

W.

Vollständige Clavierschule. Herausgegeben von M. Bisping, Lehrer am Münster'schen Musik-Institut. Zweite Auflage. Münster, in Commission der Theissing'schen Buchhandlung.

Dieses Werk zerfällt in drei Abtheilungen von je zwölf Heften, von denen die ersten Hefte jeder Abtheilung dem Lehrer in progressiver, systematischer Weise das gesammte Material für den Unterricht von den ersten Anfängen bis zum Vortrage Mozart'scher und Haydn'scher Claviermusik und den leichteren Werken Beethoven's in Regel und Beispiel bieten, und die folgenden Hefte die den gegebenen Regeln entsprechenden Fingerübungen, Etuden und Musikstücke enthalten. Es fragt sich, ob bei der grossen Zahl vorhandener Clavierschulen diese neue zeitgemäss ist, und ob dieselbe ihre Aufgabe zweckmässig gelöst hat. Diese Fragen sind unbedingt zu bejahen. Was zunächst den theoretischen Theil betrifft, so gibt derselbe in gedrängter und doch überall klarer und völlig ausreichender Kürze das Erforderliche, von der Kenntniss der Töne und Noten an bis zur Auffassung und zum Vortrage. Hieran schlies-

sen sich auf der letzten Seite eines jeden Heftes Andeutungen über den praktischen Gebrauch der einzelnen Hefte. Alle diese durch Wort und Regel gegebenen Anleitungen zeichnen sich dadurch vor vielen anderen Clavierschulen aus, dass sie nirgends in überflüssiges Definiren oder gar in nutzloses Theoretisiren verfallen, sondern, von der gediegenen Erfahrung des Verfassers zeugend, überall das erforderliche Wissen für das letzte Ziel aller Schule, das praktische Können, nutzbar machen. Dieselbe Anerkennung verdient der praktische Theil. Die gegebenen Uebungen umfassen den gesammten mechanischen und technischen Apparat von den ersten Elementen des Clavierspiels bis zu dem oben angegebenen Ziele. Sie schreiten zweckmässig von der leichteren Stufe zur schwierigeren fort. Es zeigen sich weder Sprünge noch unnöthige Wiederholungen. Dabei ist die möglichste Vielseitigkeit erreicht; alle Tonarten in *Dur* und *Moll*, alle Tactarten, alle Manieren u. s. w. sind durch die zweckmässigsten Uebungen vertreten. Was insbesondere neben dem rein technisch-praktischen Theile die Auffassung und den Vortrag betrifft, so versteht es sich von selbst, dass die erste Bedingung für die Lösung dieser Aufgabe die Darbietung von Musikstücken ist, deren Inhalt Auffassung und Vortrag gestattet und dieselben nicht zu abschreckenden Beispielen für den Lehrer und den Schüler macht. Diese Bedingung erfüllt das Werk vorzugsweise. Mit einem überall von classischer Richtung zeugenden Geschmacke ist aus dem massenhaften Material aufs sorgfältigste das gewählt, was durch seinen musicalischen Gehalt selbst den Schüler anzuregen, seinen Geschmack zu bilden und ihn unter Beihülfe des Lehrers durch Vorspielen und Anleitung zu eigenem, dem Inhalte entsprechenden Auffassen und Vortragen zu befähigen vermag. Alle Formen der Claviermusik vom Tanze bis zur Fuge werden dem Schüler geboten; jedoch ist die Sonate, als die vollendetste Form, mit Recht bevorzugt. Zum grossen Theile sind diese Musikstücke vom Verfasser selbst componirt und finden sich unter denselben nur classische Sachen. Die theoretischen Anleitungen sind in deutscher, französischer und englischer Sprache gegeben. Auch spricht für das Werk, dass es bereits in zweiter Auflage erscheint. Die Ausstattung ist schön und correct und der Preis in Vergleich mit anderen Clavierschulen dieses Umfanges ein sehr mässiger, indem die grosse Notenseite durchschnittlich nur zehn Pfennige kostet; auch sind sämmtliche 36 Hefte einzeln zu haben. Das vortreffliche Werk verdient hiernach die beste Empfehlung.

***

Richard Wagner's Concerte.

Richard Wagner gibt bekanntlich nach seiner Rückkehr von Petersburg in Deutschland in verschiedenen Städten, z. B. in Wien, Karlsruhe, Prag u. s. w., Concerte, in welchen er Bruchstücke aus seinen neuesten dramatisch-musicalischen Werken, denen sich bis jetzt noch die Pforten der Operntheater verschliessen, aufführt. Da die Programme dieser Concerte meistens dieselben sind, so kommt eine Beurtheilung des Concertes in Karlsruhe auch jetzt noch nicht zu spät, zumal da sie mehr ist, als ein blosses Referat.

Richard Wagner hat vor einem enthusiastisch angeregten Hause sein grosses Concert mit vereinten Orchesterkräften von Karlsruhe, Mannheim und Baden gegeben. Drei Stücke waren es vorzugsweise, welche ganz allgemein und tief auf das gesammte Publicum wirkten: 1. Siegmund's Liebeslied aus „Die Walküre", ein sinniger, gemüth- und poesievoller Tenorgesang von einschmeichelndem, melodischem und instrumentalem Zauber. 2. Der Ritt der Walküren, ein charakteristisch gerundetes, von der unbeschränktesten Herrschaft über die orchestralen Mittel zeugendes Instrumentalstück. 3. Wotan's Abschied und Feuerzauber, ein grandioses Gemälde für Solo-Bariton und Orchester, nicht durchaus und gleichmässig schön in der Durchführung, aber in den Einzelheiten zu dem Besten zählend, was er geschrieben hat. Alle anderen Stücke tragen mehr oder weniger den Stempel der Gewaltsamkeit, der Seltsamkeit oder in auffälligem Grade jener Gattung von Instrumental-Malerei an sich, die sich begnügt, sprachliche Gedanken instrumental zu färben und grandiose Naturlaute oder Naturerscheinungen mit instrumentalen Wirkungen nachzubilden. Auch da, wo, wie in einzelnen Stücken aus den Meistersängern, gewaltige Massen polyphon zusammengeführt werden, scheut sich der Meister keinen Augenblick, sie wild und wirr zusammen zu stellen. Unter diesen Umständen war es kein Wunder, dass der grösste und nachhaltigste Erfolg des Abends dem einzigen Stücke gehörte, welches aus der Gemüthstiefe der Menschenbrust heraussprach und melodische Süssigkeit mit instrumentaler Schönheit vereinigte. Das reizende Musikstück musste wiederholt werden und trug dem Sänger, Herrn Brandes, wie dem Meister doppelten Hervorruf ein. Im Ganzen ist die instrumentale Sprachvollkommenheit in diesen neuesten Werken bis auf die Spitze getrieben, aber sie paart sich zugleich mit einer Rücksichtslosigkeit, die keinen Augenblick ansteht, die Gränzen des Schönen weitaus zu überschreiten. In dem Vorspiel zu „Tristan und Isolde" kehrt ein ganz kleines und an sich unbedeutendes Motiv auf allen Tonstufen wiederholt so sehr bis zur Unendlichkeit wieder,

dass feiner organisirte Nerven von förmlichem Zittern ergriffen werden. Andererseits ist in dem Schmelz- und Schmiedeliede Siegfried's die menschliche Stimme zum Ambos erniedrigt, auf welchem die instrumentale Masse so herumhämmert, dass damit ein Grundprincip der musicalischen Glaubenslehre — dass nämlich in der Oper die menschliche Stimme die edelste Trägerin der Melodie sei — vernichtet erscheint. Alles in Allem genommen, hat sich nach Anhörung dieser Musik-Aufführung der Glaube an Wagner nur vermindern können. Die Tonsprache, in der die alten Meister Originalwerke bildeten, mit der sie musicalische Gedanken und Charaktere zu schaffen vermochten, die ihr Leben in sich selbst trugen, ist in Wagner's neuesten Werken vollständig zur grossen Farbenschachtel geworden, mit der er Programm-Gedanken ins Musicalische hinein illustrirt, sei es auch hier und da genial und in einem gewissen Sinne grossartig. Wenn Mendelssohn noch sagen durfte, die Musik fange für ihn da an, wo die Sprache aufhört, so haben beide bei Wagner ein Verhältniss geschlossen, das dahin gediehen ist, dass die Musik der Sprache erklären muss: „Ich kann nicht ohne dich leben; ohne dich verstehe ich mich selbst nicht mehr, und die Anderen verstehen mich auch nicht mehr." Von zehn vorgeführten Stücken redete nur Eines vollständig die Gemüthssprache der Tonkunst, und dieses eine fand den meisten Beifall — Siegfried's Liebeslied.

Aus Wien.

Den 7. Januar 1864.

Gestern fand im grossen k. k. Redoutensaale das zweite diesjährige Concert der wiener Sing-Akademie unter Leitung ihres Chormeisters Johannes Brahms Statt. Was wir nach dem ersten Debut dieses jungen Capellmeisters gesagt haben*), können wir heute vollkommen bestätigen, indem er sich als tüchtigen und umsichtigen Dirigenten bewährt hat. Mit Ruhe und Anstand dirigirend, weiss er Chor und Orchester so sicher in der Hand zu halten, dass die schwierigsten Musikstücke anscheinend mit der grössten Leichtigkeit ausgeführt werden. Zur Aufführung kamen: 1) Motette (achtstimmig) Mendelssohn-Bartholdy, † 1847; 2) Christen-Triumphlied aufs Osterfest (zweichörig) Joh. Eccard, † 1611; 3) Sauli Bekehrung (dreichörig mit Instrumental-Begleitung) H. Schütz, † 1672; 4) *Benedictus* (zweichörig) Joh. Gabrieli, † 1612; 5) *Salve Regina* (fünfstimmig) Giovanni Rovetta, † 1668; 6) Elegischer Gesang (mit Begleitung von Streich-Instrumenten) L. van Beethoven, † 1827; 7) Deutsche Volkslieder; 8) Cantate (mit Orchester) J. S. Bach, † 1750. Wenn ein solches Programm vermag, den grossen Redoutensaal zu füllen, und wenn diese Tausende von Zuhörern bei einer so enorm niederen Temperatur, wie sie heute im Saale herrschte, bis zum Schlusse ausharren, dann braucht wohl für Wien über die zunehmende Theilnahme an dem Institute und über die Production selbst kaum noch etwas gesagt zu werden. Das zahlreiche Publicum fällt dann das beste Urtheil, wenigstens für Wien. Da Ihr Blatt aber für weitere Kreise berichten muss, so wollen wir denn auch näher eingehen in die Aufführung der einzelnen Nummern. Die Motette von Mendelssohn wurde — offen gesagt — von den frierenden Chören halbwarm gesungen und, wie jede erste Nummer, von dem in Pelze eingehüllten Publicum eben nur so freundlich aufgenommen, wie es die Achtung vor dem Namen des Componisten erfordert. Die zweite Nummer schlug schon besser ein und erhielt reichen Beifall. Noch mehr des Beifalls erfreute sich der Drei-Chor Pauli Bekehrung, welcher auch mit Feuer und grosser Präcision gesungen wurde. *Benedictus* und *Salve Regina* liessen ziemlich kalt; dagegen zündete Beethoven's Gesang wieder. Die Volkslieder gefielen, und wurde das letztere zur Wiederholung verlangt, statt dessen aber ein Volkslied von Brahms für vierstimmigen Frauenchor gesungen, welches auch zur Wiederholung verlangt wurde. Den Schluss machte Bach's Cantate, in welcher das Solo-Recitativ für Alt von Frau Leder, die Bass-Arie von Herrn Panzer, dann das Recitativ für Sopran von Fräulein Hauer, sämmtlich Mitgliedern der Akademie, vorzüglich zur Geltung gebracht wurde. Herr Panzer und Fräulein Hauer wurden namentlich vom Publicum ausgezeichnet. Der Chor ging gut, und so nahm denn dieses Concert einen besseren Ausgang, als man berechtigt war, anzunehmen, wenn man berücksichtigen wollte, dass die vielen Feiertage der letzten Wochen die Mitglieder häufig von dem Besuche der Uebungen abhielten.

Das dritte Concert der Sing-Akademie bringt uns Joh. Seb. Bach's Weihnachts-Oratorium, und zwar am Palmsonntag.

Montag den 4. d. Mts. hatte der Wiener Sängerbund in den Sperl-Localitäten seine zweite diesjährige Liedertafel veranstaltet. Es war dies seit der Gründung dieses Vereins durch L. Raveaux die 47. öffentliche Production. Zur Aufführung kamen Lieder von F. Abt, F. Silcher, R. Schweida, H. Esser, F. Kücken, Cherubini, A. M. Storch und C. Schuppert. Bezüglich der Production war diese Liedertafel wohl die schwächste, welche bisher in diesem Vereine vorgeführt wurde. — Obwohl das Volkslied von Schweida, Chormeister des Bundes, mit Liebe und Ausdruck gesungen wurde, vermochte es doch nicht, durch-

*) Vergl. Nr. 49 d. vor. Jahrgangs.

zugreifen, weil es alles Andere ist, nur kein Volkslied, zu welcher Bezeichnung die Melodie nur in den letzten paar Tacten berechtigt; es ist eine Mischung von Kriegs-, Zigeuner- und Matrosenliedern, welche sich am Schlusse in eine wunderschöne volksthümliche Melodie verlieren, aber gerade durch die grellen Gegensätze jeder harmonischen Verbindung entbehren. „Wachet auf" von Kücken, „O lächle stets" von Cherubini und „Fabian Pech" von Storch wurden gut, wenn auch nicht in jener Weise gesungen, wie wir von diesem Sängerbunde Chöre zu hören gewohnt sind. Ausser dem Programm kam noch ein Damen-Quartett zur Aufführung, welches von vier jungen Mädchen, Schülerinnen des Herrn Professors Arlet, Chormeisters des Sängerbundes, wahrhaft vorzüglich gesungen wurde; dann sang Fräulein Destins, k. k. Hof-Opernsängerin, zwei Mal Schubert's „Wanderer" und declamirte Herr Findeiser mehrere wirksame Scherzgedichte.

Wenn das Publicum hier anfängt, bei den Liedertafeln kalt zu bleiben, so mag das der Umstand entschuldigen, dass die in Wien jetzt bestehenden 29 Männer-Gesangvereine (!) doch am Ende zu viel produciren, indem jede Woche drei bis fünf Liedertafeln gebracht werden. Allzu viel ist ungesund! R.

Sechstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller,

Dinstag, den 12. Januar 1864.

Das Programm des sechsten Concertes haben wir bereits in Nr. 3 mitgetheilt.

Spohr's Ouverture zu „Jessonda" ist keine Concert-Ouverture; dazu fehlt es ihr trotz der einschmeichelnden Melodieen an Schwung und Glanz.

Herr Alfred Piatti, der bereits vor vier Jahren durch sein ausgezeichnetes Violoncellspiel allgemeine Bewunderung bei uns erregte, spielte auch an diesem Abend ganz vortrefflich, ohne jedoch das Publicum ganz so zu begeistern, wie im Jahre 1859. Das Concert von seiner eigenen Composition hat viel Schönes, besonders in melodischer Hinsicht, und besitzt den Vorzug, dass es durchaus nicht ausschliesslich auf Virtuosität berechnet ist. Die durchweg noble Vortragsweise des berühmten Künstlers, seine vortreffliche Bogenführung, der sanfte, schmelzende Ton, der die Saiten singen lässt, wobei auch nicht das geringste Fremdartige stört, so dass man, wenn man die Augen schliesst, keine Ahnung davon hat, dass dieser Gesang durch technische Behandlung und geistige Belebung eines todten Materials erzeugt wird, die milde Glätte seines Tones und der maassvolle künstlerische Tact, welcher ihn vor jeder unschönen Ausschreitung in der Accentuation bewahrt, geben seinem Spiele etwas Aristokratisches, und man möchte ihn den Sivori des Violoncells nennen. Man kann aber allerdings den markigen, kräftigen Ton vermissen, der uns neben den heutzutage vorherrschenden Violin-Passagen der Violoncellisten doch dann und wann einmal wieder daran erinnerte, dass der Bass auch ein paar tiefe Saiten habe; allein es mag für einen Virtuosen, der in London lebt und die Welt durchreist, schwer sein, sich der Liebhaberei der grossen Menge an Künsteleien ganz schroff entgegen zu stellen. Wir dürfen desshalb, vollends wenn die technische Fertigkeit eine so enorme Höhe erreicht hat, wie bei Herrn Piatti, die allzu strenge Seite der Kritik nicht herauskehren, können aber doch den Wunsch nicht unterdrücken, so gehaltlose Salonstücke wie die so genannte Phantasie Nr. 4 des Programms lieber durch guten Rath von den Gürzenich-Concerten fern gehalten zu sehen, zumal da wir bei der früheren Anwesenheit des grossen Meisters seine Auffassung und edle Wiedergabe der besten classischen Musik in den Quartetten von Mozart und Beethoven aus vollem Herzen bewundert haben.

An den kirchlichen Hymnus des *Stabat mater dolorosa* aus dem dreizehnten Jahrhundert knüpfen sich die Namen der Musiker Josquin des Près (um 1490), Palestrina, drei Viertel-Jahrhunderte später als des Près, Pergolese, hundertundfünfzig Jahre nach jenem, Astorga im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, Joseph Haydn am Ende desselben und endlich Rossini im neunzehnten Jahrhundert. Um Rossini's Composition, welche mehr einer dramatischen Cantate als einem kirchlichen Hymnus gleicht, richtig zu würdigen, muss man sich auf seinen Standpunkt stellen, und dann wird man auch in diesem Werke das musicalische Genie nicht verkennen, dessen Eingebungen den grossen Meister nie ganz im Stiche liessen. Neben der Introduction, der Tenor-Arie und dem Quartette *Sancta mater* gehört das *Inflammatus* zu den besten Nummern des Werkes. Fräulein Julie Rothenberger, deren helle Sopranstimme auch in der mittleren Ton-Region gewonnen hat, während ihre Höhe jenen jugendlich frischen und ohne alle Schärfe und Gedrungenheit natürlich ausströmenden Klang besitzt, der gerade bei einem Sopran so wohlthuend ist und durch Kunst niemals ganz ersetzt werden kann, hat durch den Vortrag der Solo-Partie auch ihre grossen Fortschritte in der Technik des Gesanges bewährt. Die aufsteigende Tonleiter mit den Triller-Verzierungen gelang ihr sehr gut, und das hohe *C* strahlte siegreich über dem Gesange des ganzen Chors und des vollen Orchesters. Mit Recht wurde der Sängerin wiederholter Applaus und Hervorruf zu Theil.

Die zweite Abtheilung des Concertes brachte uns endlich einmal wieder eine begeisternde Sinfonie von Beethoven, und noch dazu die neunte. Das Werk ist unseren musicalischen Kräften im Chor und Orchester dermaassen ins Blut übergegangen, dass an eine verfehlte oder auch nur irgendwie wankende Ausführung unter der ausgezeichneten Leitung Hiller's gar nicht zu denken ist, so dass denn auch dieses Mal das prachtvolle Werk in Glanz und Leben strahlte. Nach Anhörung einer solchen Tonschöpfung, die in der That den Gipfel der neueren Musik bildet, stimmen wir in diesem Einen Punkte mit Richard Wagner überein, wenn er sagt: „Die letzte Sinfonie ist geschrieben."

Wenn ich das Adagio dieser Sinfonie und überhaupt irgend ein Adagio von Beethoven höre, so denke ich jedes Mal: wenn ich Director eines Conservatoriums oder sonst ein berühmter Compositionslehrer wäre, so würde ich von jedem Schüler, sobald er seinen theoretischen Cursus durchgemacht und in das Stadium der Composition käme, verlangen, dass er mir ein Adagio für irgend ein Instrument oder für Quartett oder Orchester brächte. „Steckte etwas darin", wie Mozart sagte, so würde ich sagen: „Fahre fort — Du hast Musik in Dir!" Steckte aber nichts darin, und er beriefe sich auf sein originelles Scherzo, oder ein lärmendes *Allegro con fuoco*, oder selbst auf eine regelrechte, aber gequälte Fuge, so würde ich ihm den Rath geben, alles mögliche Musicalische zu treiben, wenn er durchaus Musiker werden wolle, aber nur nichts zu componiren.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz. Se. Königl. Hoheit der Grossherzog von Hessen-Darmstadt haben dem Chef der hiesigen Musik-Verlagshandlung von B. Schott's Söhnen, Herrn Franz Schott, das Prädicat eines Grossherzoglichen Commerzienrathes zu verleihen geruht. Diese wohlverdiente Auszeichnung wird nicht nur von den Mitbürgern des Herrn Schott, sondern auch von der ganzen musicalischen Welt, mit der derselbe in so unendlich vielfacher persönlicher und geschäftlicher Beziehung steht, mit freudiger Theilnahme begrüsst werden.

Mannheim. Am 1. Januar wurde hier die Oper „Lorelei" von Geibel und Max Bruch zum sechsten Male bei vollbesetztem Hause und fortwährendem Beifalle gegeben.

Bockenheim, 18. Januar. Am 16. d. Mts. verstarb hier, wo er schon längere Jahre zurückgezogen lebte, Professor Anton Schindler, bekannt als Musik-Kritiker und Freund L. van Beethoven's. Erbe des künstlerischen Nachlasses von Beethoven, hat er seiner Zeit während des Aufenthalts in Münster den werthvollen Schatz durch die Vermittlung des Ministers Hansemann der preussischen Regierung für das Museum zu Berlin gegen eine Lebensrente überlassen und glänzendere Angebote von englischer Seite, um Deutschland die Erbschaft des grossen Todten zu erhalten, in edler patriotischer Gesinnung von der Hand gewiesen. Wie wir hören, werden sich in dem Nachlasse des nun Verstorbenen noch manche interessante Schriftstücke Beethoven's vorfinden.

Dem Componisten Dr. Aloys Schmidt in Frankfurt am Main ist vom Kaiser von Oesterreich für die demselben gewidmete Oper: „Das Osterfest von Paderborn", die goldene Medaille für „Kunst und Wissenschaft" verliehen worden. Die Oper soll am wiener Hof-Operntheater zur Aufführung kommen. (Südd. M.-Z.)

Herr Capellmeister Lampert in Coburg hat zu Weber's Oberon Recitative, zu denen Herr von Meyern den Text geliefert hat, geschrieben; die Aufführung der Oper in dieser neuen Gestalt hat allgemein angesprochen.

* **Potsdam,** Ende December v. J. Von unserer Stadt verlautet wenig in musicalischer Beziehung; die Nähe des grossen Berlin erdrückt uns. Und doch hat sich das hiesige Musikleben seit einiger Zeit recht erfreulich gehoben. Herr Hauptlehrer Wendel leitet einen Gesangverein für classische Musik und veranstaltet jährlich einige Aufführungen dahin einschlagender Werke. Ferner existiren hier die „philharmonischen Concerte", deren Programme ebenfalls zu loben sind. — In gegenwärtigem Winter hat Herr Fr. W. Voigt, der früher seine Studien auf dem Conservatorium zu Köln gemacht hat und seit sieben Jahren Musik-Director der Capelle des k. l. Garde-Regiments z. F. ist, ein neues Concert-Unternehmen im Palast Barberini begründet, welches durch zahlreichen Besuch, besonders auch durch die Theilnahme der Aristokratie begünstigt wird. In den bisher Statt gefundenen drei Concerten, denen noch drei folgen werden, hörten wir in recht präciser und ausdrucksvoller Ausführung durch die vierzig Personen starke Capelle unter der sicheren Leitung des Herrn Voigt die Sinfonie Nr. 5 von Beethoven, Mendelssohn's Fuge in *E-moll*, instrumentirt vom Grafen Paul von Waldersee, eine Ouverture von Nicolai, Sinfonie in *C-dur* (Fuge) von Mozart, Ouverture zu Coriolan von Beethoven, zu Tell von Rossini, Sinfonie von Ulrich, Oberon-Ouverture von Weber, Andante von Haydn und mehrere Solosachen für Gesang, Pianoforte und für Violine.

Bremen, 11. Januar. Mendelssohn's Oratorium „Elias" wurde hier in der Domkirche von der Sing-Akademie aufgeführt und hat eine grosse Begeisterung hervorgerufen. Die Aufführung unter Leitung des Musik-Directors Herrn Reinthaler war eine sehr lobenswerthe und ist die Präcision und der Schwung der Chöre besonders hervorzuheben. Die Soli sangen Frau Ceggiati aus Hannover, Fräulein Meyer aus Berlin, Herr Wiedemann (Tenor) aus Leipzig und Herr Stockhausen aus Hamburg.

Altona. Nachdem Holstein vor der Hand wieder deutsch geworden, ist nicht nur das seit dem Tode des Königs von Dänemark geschlossene hiesige Stadttheater wieder eröffnet, sondern auch das Repertoire desselben mit einigen bisher verpönten Stücken, wie z. B. „Graf von Schwerin", bereichert worden.

Der 93. Erinnerungstag an die Geburt Beethoven's wurde in Wien in würdiger Weise gefeiert. Die „Ostd. Post" macht darauf aufmerksam, dass bei dieser Gelegenheit der einzige und wahre Gesichts-Abdruck Beethoven's, eine Abbildung von Gyps, die Beethoven in den zwanziger Jahren (wo er schon über 50 Jahre zählte) von seinem Kopfe abnehmen liess, die allgemeine Bewunderung erregte, da selbst die feinsten Nuancirungen des Gesichtes (wie die Poren) auf der Maske erscheinen. Ausserdem, dass Beethoven nur ein Mal einen Abdruck von seinem Gesichte nehmen liess, so liess er sich während seines Lebens auch nur ein einziges Mal malen, und zwar im Jahre 1815 von seinem Freunde Mähler. Dieses Bildniss sollte nach America kürzlich verkauft werden, und eben, als es dorthin verpackt wurde, rettete es noch ein wiener Kunstfreund, v. Karajan, für die Stadt Wien.

Eduard Reményi ist von seiner Kunstreise nach Pesth zurückgekehrt und soll von dem Ertrage derselben 2000 Fl. an die Casse für nothleidende Ungarn gegeben haben.

Thalberg ist, nachdem er in London und in den englischen Provinzen 109 Concerte gegeben und Geld gesammelt hat, nach Neapel gereist.

Paris. Die Gesellschaft der Conservatoriums-Concerte ist am 21. December v. J. zur Wahl eines neuen Orchester-Dirigenten geschritten, welche auf Herrn Heinl, den Director des Orchesters der grossen Oper, fiel.

Franz Liszt wird diesen Winter in Petersburg erwartet. Man weiss jedoch noch nicht, ob er die ihm gemachten Propositionen annehmen wird.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 5. KÖLN, 30. Januar 1864. XII. Jahrgang.

Statistisches über Instrumentenbau.

Der „amtliche Bericht über die musicalischen Instrumente auf der Ausstellung zu London 1862", welcher nach Beschluss der Commission der deutschen Zollvereins-Regierungen von Ernst Pauer, Mitglied der Jury, Professor an der k. britischen Akademie der Musik in London, grossherzoglich hessischem Hof-Concertmeister, Ritter mehrerer Orden u. s. w. erstattet worden und in Berlin Ende 1863 im Verlage der königl. Ober-Hofbuchdruckerei (R. Decker) erschienen ist, enthält nicht nur für Fachmänner die wichtigsten Nachrichten und Beschreibungen, sondern ist auch belehrend und unterhaltend für jeden Musiker und Freund des Fortschrittes in einem Zweige der Kunst-Gewerbthätigkeit, von dessen Ausdehnung und Wichtigkeit viele Regierungen so wenig als die Fabrik- und Handelswelt überhaupt eine Ahnung haben. Da wir voraussetzen, dass der Bericht selbst (131 S. gr. 8.) bereits oder sehr bald in den Händen aller derer sein wird, die er besonders angeht, theilen wir aus den Schluss-Bemerkungen desselben Einiges mit, das für die meisten Leser neu und überraschend sein wird, zumal am Rheine, wo man noch immer in jeder Art von industriellen Erzeugnissen Frankreich den Vorzug zu geben geneigt ist. Wie anders lautet dagegen folgender Ausspruch, mit welchem Herr Pauer seine Schlussbemerkungen eröffnet:

„Dem aufmerksamen Beobachter drängte sich in der musicalischen Classe unwillkürlich die Bemerkung auf, dass deutscher Geist und deutsche Ausdauer die musicalischen Instrumente zu der Höhe der Vollkommenheit brachten, auf welcher wir sie beinahe sämmtlich auf dieser Ausstellung fanden. Deutsche Intelligenz war fast bei jeder Hauptneuerung thätig gewesen.

„Bei den Orgeln bemerkten wir, dass Verbesserungen, welche von Willis und Walker in London, Cavaille-Coll in Paris gebracht und theilweise auch als neue Erfindungen reclamirt wurden, ihren Ursprung Deutschland, und zwar vorzugsweise der ludwigsburger Orgelfabrication verdanken. — Betrachten wir die Clavier-Instrumente, so finden wir, dass Broadwood mit rühmenswerthem Freimuthe in seinem Pamphlete bekennt, seine Instrumente hätten nicht den Grad der Trefflichkeit erlangen können, wären nicht deutsche Künstler bereit gewesen, ihn mit Rath zu unterstützen. Ferner treffen wir unter den Engländern die deutschen Namen: Rüst, Oetzmann, Knoll, Greiner; unter den Franzosen: Herz, Wölfel, Pleyel, Kriegelstein, v. Rhoden, Gehrling; unter den Belgiern den strebsamen Sternberg; unter den Russen: Beck u. s. w. — Wenden wir uns zu den Blas-Instrumenten, so ergibt sich, dass das System des hochverdienten Hofmusikers Theobald Böhm aus München in Frankreich und England allgemein angenommen wurde, dass England und Frankreich bei den Militär-Instrumenten Form und Construction theilweise der österreichischen nachgeahmt haben; versuchen wir die Harmoniums, so finden wir intelligente Einrichtungen, die dem Laien als unbedingt neu gepriesen werden, welche aber schon mehr oder minder in dieser oder jener Form, nur mit einfacherer Benennung, von Deutschmann u. A. angewandt waren. Deutschland hat ferner ein Monopol in manchen Instrumenten, wie Mund- und Zug-Harmonica's, Maultrommeln und Zithern; wir überzeugen uns, dass deutsche Musicalien in jeder Beziehung den französischen bei Weitem überlegen sind, dass eine gewöhnliche Breitkopf'sche Ausgabe in Paris für eine *Edition de luxe* gehalten würde, und wir haben endlich gesehen, dass deutsche Stahlsaiten die englischen in Zugkraft übertreffen.

„Man sollte meinen, dass nach allem dem die deutsche Ausstellung von Musik-Instrumenten die glänzendste gewesen sei und alles Andere verdunkelt habe. Dies ist jedoch nicht der Fall; der Deutsche versteht nicht so geschmack-

voll auszustellen, wie der Franzose, und verwendet auf seine Ausstellung nicht so viel Geld, als der Engländer. Die französischen Claviere finden wir auf einem mit Wachstuch überzogenen Boden in grossen Nischen (gleich Zimmern) stehen, die Zollvereins-Instrumente auf einer mässig hohen Estrade, mit braunem Tuch belegt. Besuchen wir in den frühesten Morgenstunden die französische oder englische Abtheilung, so sehen wir die Claviere in weich wattirten Decken, welche bis zum Boden reichen, eingehüllt und sorgfältig verwahrt, die des Zollvereins zur Mehrzahl unbedeckt stehen und dem Einflusse der Nässe, des Staubes, des Aufspritzens erbarmungslos Preis gegeben. Frankreichs Aussteller hatten eine Association gebildet, welche zwei kundige Stimmer und einen erfahrenen Techniker zum Instandhalten der Instrumente unterhielt; von deutscher Seite liess dies sehr viel zu wünschen übrig. — —

„Ein weiterer Punkt ist die Aufstellung der Instrumente selbst. Deutschlands Instrumente befanden sich in einem ziemlich gut akustischen Saale, in welchem sich aber nebstdem noch ein Krönungswagen, mehrere Kasten mit Handschuhen, Glanz- und Saffianleder, Strohtische und Stühle bewundern liessen. Die Preise der einzelnen Instrumente waren nicht überall angeheftet; die markneukirchener Waaren, das *non plus ultra* von Billigkeit, konnten dessbalb weniger überraschen.

„Der deutsche Aussteller verwendet zu wenig Sorgfalt auf die ins Kleinste gehende Ausarbeitung seines Instrumentes; man sah Charniere von Messing mit Eisen-, statt Stahlschrauben, geschnitzte Pulte, an welchen die innere Seite im rohen Zustande gelassen war. Solche Dinge werden vom Fabricanten Kleinigkeiten, unbedeutende Nebensachen, die von keiner Wichtigkeit sind, genannt, aber vom Laien mit mehr Vorurtheil betrachtet, als man denken sollte. Die Ausstellung ist ein Schaufest; also richte man auf eine nette, einfache, aber geschmackvolle Erscheinung genügende Aufmerksamkeit. Bei Streich-Instrumenten sorge man für Glasschränke, eben so bei Blas-Instrumenten, welche man vielleicht pyramidenförmig aufstellen könnte.

„Fassen wir nun in wenigen Worten den Total-Eindruck der musicalischen Abtheilung zusammen: Es war seit 1855 sehr wenig Neues geboten; Fortschritte waren in Deutschland verhältnissmässig am meisten gemacht worden; unsere Claviere, besonders die Pianino's, haben bedeutend gewonnen.

„Die Harmoniums der Würtemberger zeigen einen volleren, runderen, mehr flötenartigen Ton, als die französischen.

„Die deutschen Streich-Instrumente billigster Gattung stehen den theuren französischen von Mirecourt in der Eleganz der äusseren Erscheinung und Treue der Nachahmung des alten Models nach; doch haben sie den Vortheil eines stärkeren, mächtigeren Tones und grösserer Dauerhaftigkeit, indem bei uns das Holz nicht gebeizt und präparirt wird, daher auch dem Morschwerden nicht so sehr ausgesetzt ist. Die Sorgfalt des Lackirens lässt in Deutschland bei den billigeren Instrumenten noch Einiges zu wünschen übrig.

„Im Fache der billigen Holz-Blas-Instrumente hat Frankreich den unbedingten Vorrang vor allen Ländern. — Im Fache der Metall-Blas-Instrumente zeigt sich in Oesterreich grössere Originalität der Formen und ein richtigeres musicalisches System der Bauart.

„In Frankreich und England findet sich ein ängstliches Haschen nach dem Verdienste von „„Erfindungen““; solche bestehen aber meistens in kleinen und unwesentlichen Veränderungen mit pomphaften, zuweilen auch mysteriös klingenden Namen.

„Im Fache der Musikwerke steht Deutschland unerreicht da. Deutschland arbeitet im Allgemeinen eben so gut als England und Frankreich, billiger, als das erste, jedoch nicht immer so elegant, als das zweite. — Nehmen wir den Durchschnitt an, so war bei den deutschen Instrumenten das meiste Gute zu finden; Beweis dafür bietet die Preis-Zuerkennung. Englands Claviere z. B. gewannen sich mit 43 Ausstellern 12 Medaillen, während der Zollverein und Oesterreich mit 29 Ausstellern 14 Medaillen erhielten, und doch können wir sagen, dass nur ein Drittheil unserer guten Instrumentenmacher ausgestellt hatte, während von England und Frankreich (mit Ausnahme Erard's) Jeder schickte, der auf Auszeichnung Anspruch erheben konnte.

„Und so wollen und können wir getrost und freudig einer nächsten Welt-Ausstellung entgegensehen, in welcher Deutschland gewiss wieder einen so ehrenvollen Platz einnehmen wird. Dass Deutschland nicht aufhören wird, gute Instrumente zu liefern, dafür haben wir eine doppelte Bürgschaft, unsere Künstler und Componisten, welche die denkendsten und besten der Welt sind, und unsere Fabricanten, welche gern fremde Verdienste anerkennen, mit Liebe und Aufmerksamkeit studiren und nicht vergessen, dass die Erzeugung musicalischer Instrumente nicht allein einen Fabricanten und Kaufmann, sondern auch reines, künstlerisches Gefühl erheischt.

„Die Ausdehnung der Fabrication von Musik-Instrumenten überhaupt dürfte sich in England und Frankreich so ziemlich gleich stehen, in Deutschland mit Oesterreich aber bedeutender als in diesen beiden sein. England erzeugt mehr Claviere als Frankreich (man rechnet deren durchschnittlich 23,000 im Jahre), dagegen versorgt

Frankreich zum grossen Theile England mit Holz- und Metall-Blas-Instrumenten und theilweise auch mit Geigen.

„Die Clavier-Fabrication hat in allen drei Ländern eine ungewöhnlich grosse Ausdehnung und Bedeutung gewonnen. In England hat sie sich in den letzten 35 Jahren gerade verdoppelt, z. B. Broadwood erzeugten von 1780 bis 1826 48,348, seit 1826 bis 1861 aber 75,500 Instrumente. Von der Total-Summe der Broadwood'schen war nur der fünfte Theil Flügel. England, centralisirt in London, hat hier vier grosse Fabriken: John Broadwood und Söhne, Collard und Collard, Erard und Charles Cadby. Sie haben alle über 300 Arbeiter, Broadwood sogar 560. Ihnen zunächst stehen Kirkman und Sohn, J. und J. Hopkinson, Challen und Sohn, Brinsmead und einige Andere. Bei der englischen Clavier-Fabrication zeigt sich dem aufmerksamen Beobachter ein auffallendes, in Deutschland und Frankreich nicht vorhandenes Factum, nämlich der bedeutende Unterschied an Güte der Instrumente von den ersten Fabricanten, verglichen mit denen der weniger bekannten; streng genommen gibt es nur ganz gute oder mangelhafte, zähe und unangenehm spielbare Claviere, eine gute Mittelsorte besteht in England nicht in dem Maasse, wie bei uns. Ein Grund für diesen grellen Unterschied mag darin zu finden sein, dass nur die Instrumente von Broadwood, Erard und Collard in Concerten benutzt werden, daher auch ihren Absatz in den musicalisch gebildetsten Kreisen finden. Die Fabricanten, welche ihre Claviere in Concerten hören können, haben mehr Gelegenheit, Beobachtungen und Studien über Klang u. s. w. zu machen, auch das Urtheil gewiegter und denkender Künstler, so wie feinfühlender Dilettanten zu vernehmen — ein Vortheil, welchen der kleine Fabricant nicht oder nur höchst selten geniessen kann. Eine deutliche Folge davon war in den verhältnissmässig unbedeutenden Fortschritten der unbekannteren englischen Fabricanten seit 1851 zu erkennen. Dem aufmerksamen Beobachter dürfte aber auch nicht entgehen, wie wenig Interesse die kleineren englischen Instrumentenmacher an den Producten ihrer ausländischen Collegen nehmen; beinahe jeder derselben hält sich für den Ersten und Besten und erachtet es nicht für nöthig, von Anderen zu lernen. In dieser Beziehung ist der Deutsche viel wissbegieriger, hat aber auch grössere Leichtigkeit, zu studiren und zu vergleichen, da fast jeder unserer Claviermacher sein Instrument zu behandeln weiss, was beim Engländer zur Ausnahme gehört.

„Auch fehlt dem englischen Dilettanten meistens der Sinn für Rhythmus, welcher Mangel höchst nachtheilig auf die Präcision und Fülle des Anschlags einwirkt. Der Instrumentenmacher muss daher trachten, einen solchen Mangel durch einen lauteren, oft unangenehm hellen Ton zu ersetzen; daher die unnatürlich hohe Stimmung (die englischen Pianino's werden um einen halben Ton höher gehalten, als unsere höchst gestimmten Flügel). Der kleine Fabricant in England liefert mehr Waare für den täglichen Handel und verzichtet auf eine feinere Ausarbeitung. In Deutschland hingegen hat sich durch die politische Theilung des Landes die Fabrication auf viele grössere und kleinere Städte vertheilt; dem Einzelnen ist mehr Gelegenheit geboten, sich im engeren Kreise auszuzeichnen, hervorzuthun, und bekannt zu machen. Obwohl er wegen Mangels an Capitalien nie so grossartige Geschäfte machen wird, wie ein Broadwood oder Erard, so ist ihm doch durch das selbständigere Urtheil des deutschen Publicums eine Möglichkeit geboten, seine Verdienste eher geltend zu machen.

„Die Klangfarbe eines Claviers steht unbezweifelbar unter dem Einflusse des Klima's und der häuslichen Einrichtungen. Ein englisches Zimmer mit schwer sammtnen Fenstervorhängen und dickem Fussteppich, ferner die schwerere Luft erfordern einen helleren, härteren Ton — in Deutschland bei leichterer Luft und weniger mit Möbeln überfüllten Zimmern, bei Mousselin-Vorhängen und Fussböden aus hartem Holze kann und muss sogar der Ton zarter und singender sein. In England haben übrigens auch die grösseren Dimensionen der Concert-Locale einen bedeutenden Einfluss auf den stärkeren Ton; man spielt Beethoven's Sonaten vor 2000 Personen, daher muss das Clavier schon mehr einem kleinen Orchester als einem bescheidenen Kammer-Instrumente ähnlich sein. Solche Uebertreibungen mögen aus dem Grunde entspringen, dass, während in Deutschland schon seit fünfzig bis sechszig Jahren in jeder grösseren oder kleineren Stadt tapfer darauf los musicirt wurde, man in England bis vor den letzten fünfundzwanzig Jahren nur ein kleines Publicum für classische Kammermusik hatte und jetzt bemüht ist, das Versäumte rasch nachzuholen. Welchen Unterschied rücksichtlich der Besaitung diese Verhältnisse hervorgebracht haben, mag der zwischen einem fünfzig Jahre alten $5\frac{1}{2}$octavigen zweisaitigen und einem neuen 7octavigen; besonders stark dreisaitigen Instrumente (mit der Streicher'schen Saitenwage) angestellte Vergleich darthun. Die dickste Bass-Saite an dem alten Instrumente war nicht dicker, als die letzte Discant-Saite in dem neuen Flügel, und so weich, dass sie auf der Saitenwage schon mit 50 Pfd. riss, während eine gleich dicke Saite von Miller 122 Pfd. erreichte. Die Zugkraft des letzten Chores an dem alten Instrumente (viergestrichen *c* zweisaitig) stellte sich auf 46 Pfd., der gleiche Ton (dreisaitig) bei dem neuen auf 315 Pfd. Die ganze Zugkraft der Saiten an dem alten Flügel ergab $42\frac{1}{2}$ Ctr., an dem neuen 300 Ctr., also

[*]

sieben Mal mehr. Wenn nun in Folge der so ungeheuer zugenommenen Belastung der Clavierkasten eine entsprechende Verstärkung derselben unerlässlich war, so spricht doch für die Fortschritte in der Clavier-Construction, dass der fünfzigjährige Corpus ohne Claviatur und Deckel bei 42½ Ctr. Belastung 108 Pfd. wog, während jener mit 300 Ctr. Belastung circa 300 Pfd. erreichte. In runder Ziffer kann man daher einem Centner Corpus 100 Ctr. Belastung auferlegen, während man früher einem Centner Corpus nur 42½ Ctr. zumuthen konnte.

(Schluss folgt.)

Das Conterfei,

romantisch-komische Oper, Text von Martin Schleich, Musik von Perfall.

München, den 31. December 1863.

„Diese Oper wurde bereits viel und lebhaft besprochen*), wie uns dünkt, nicht immer unbefangen und vorurtheilsfrei genug. Selbst der Titel mag dazu das Seinige beigetragen haben. Es würde jedenfalls besser geheissen haben „„romantische Oper"", das Publicum hätte dann seinen Standpunkt erkannt.

Die Handlung ist einfach. Der Held ist ein junger, in ländlicher Einsamkeit von weiblicher Hand erzogener Abkömmling eines alten Geschlechtes, zu einer Zeit, in der einseitige Lecture in Ermangelung besserer Nahrung für eine lebhafte Phantasie wohl noch den Glauben an Feen möglich erscheinen liess.

In demselben wird er durch eine Reihe überraschender, ihm auf andere Weise unerklärbarer Einwirkungen auf sein Geschick in dem Grade bestärkt, dass er in dem Augenblicke, als ihn die schlagendsten Beweise endlich zwingen, denselben aufzugeben, schmerzlich zusammenbricht, um so mehr, als er damit die Geliebte verloren wähnen muss. Die Verwicklung löst sich durch ihre Erklärung, dass, wenn auch Alles Zufall und Täuschung, doch ihre Liebe eine Wahrheit, eine Wirklichkeit sei. Damit schliesst das Ganze befriedigend. Das Wesentliche des Stoffes und der Handlung führt auf den Roman „„Don Sylvio de Rosalva"" von Wieland zurück, ist aber mit Geschick und Bühnenkenntniss behandelt.

Den beiden Hauptpersonen gegenüber stehen der Diener und die Dienerin, von denen namentlich ersterer durch seine gesunde Natürlichkeit der Handlung jenes heitere und belebende Element beifügt, wodurch im Gegensatze zu dem träumerischen und schwärmerischen Wesen des Herrn über das Ganze ein richtiges Maass von Schatten und Licht sich wohlthuend verbreitet.

Die Art, zu denken und zu fühlen, ist demnach eigenthümlich deutsch.

Diesem völlig entsprechend, ist die Musik ebenfalls deutsch.

Perfall, dessen Name durch seine Vocal-Quartette für gemischte Stimmen, durch seine grösseren Werke, insbesondere seine Compositionen deutscher Märchen, des Rübezahl, Dornröschen, Undine u. s. w., bereits einen guten Klang in Deutschland hat, befand sich hier auf verwandtem Boden, und den Situationen gemäss steigert sich die Musik von lyrischen Ergüssen bis zu den höchsten dramatischen Wirkungen, namentlich in dem Augenblicke der Katastrophe, wo der Held, aller Hoffnung bar, das Liebste zu verlieren befürchtet. Um nur Einiges zu berühren, erwähnen wir: die feine musicalische Charakterisirung einer mit ironischem Pathos gehaltenen Liebeserklärung im ersten Acte; die gute Zeichnung der Charaktere der beiden jungen Helden im darauf folgenden Duette. Im zweiten Acte das Lied des kindlich deutschen Mädchens mit einem Anfluge von Sentimentalität, das schöne Motiv in dem Duo mit der Zofe. Die folgende Scene des träumerischen Helden, vom Drange des Innern nach etwas Unbestimmtem die ganze Stufenleiter der Gefühle durchmessend bis zum höchsten Entzücken der glühendsten Liebe, das darauf folgende Duett mit dem in die angenehmste Stimmung versetzten Diener, in welchem das Entzücken zweier so verschiedener Naturen auch musicalisch so richtig geschildert ist, das Lied der Zofe im dritten Acte, das heitere, melodische Duett mit dem Diener, die grosse Scene des Fräuleins: „Das Herz lässt sich nicht zwingen", von schöner dramatischer Wirkung, endlich der Ausdruck tiefen Schmerzes, gänzlicher Zerknirschung des jungen Grafen am Wendepunkte seines Schicksals — sind musicalische Schilderungen, die den Beruf des Componisten aufs entschiedenste documentiren und bei guter Behandlung nirgends ihre Wirkung verfehlen werden.

Eben so sind das in diesem Acte befindliche Quartett und die Vocalsätze in den Ensembles und Finales voll schöner, harmonischer Stellen.

Alle diese ihrer dramatischen Seite nach bezeichneten Stücke werden getragen von Melodieen, die durchaus als edel, wohlklingend und reichhaltig von Fachmännern anerkannt werden und auch jedem Laien als solche erschienen sind, und noch mehr erscheinen werden, wenn er die Oper ein paar Mal zu hören bekommen wird.

Hierin möge aber auch ein Fingerzeig für den Tondichter liegen, nicht dass seine Melodieen durch den Lärm des Orchesters übertäubt werden, sondern derselbe hat,

*) Siehe weiter unten.

wie uns scheint, in zu grossem Streben, gediegen zu arbeiten, zu vielen Instrumenten einen selbständigen Gang verliehen und dadurch, selbst bei aller Discretion im Tone, eine Unruhe in einzelne Stücke gebracht, durch welche der Laie verwirrt, der Melodie nicht leicht genug zu folgen vermag. Im Uebrigen beweist derselbe in der Instrumentation, dass er Herr seiner Aufgabe ist und die Mittel nicht nur kennt, sondern auch gut zu verwenden weiss.

Bei der Bequemlichkeit des Publicums heutzutage muss man es demselben ohne Versündigung gegen die Gediegenheit leicht machen, geniessen zu können, wenn man nicht, was der Componist rühmlich vermieden hat, auf raffinirten Ohrenkitzel speculiren will, oder einen Geleitsbrief von der Seinestadt für sein Werk mitbringt.

Beschäftigt waren in der Oper Fräulein Stehle, Frau Diez, Herr Grill, Herr Bausewein und Herr Heinrich, deren Leistungen ja Jedermann kennt. Hinzufügen dürfen wir, dass wir nach unserer besten Einsicht der Ueberzeugung sind, diese Oper werde bei geschickter, sorgfältiger Inscenirung und feiner Individualisirung von Seiten der Darstellenden überall gefallen und so ihren Weg über die Bühnen Deutschlands mit glücklichem Erfolge machen, und dies wünschen wir ihr denn auch."

Dieser Aufsatz rührt von einem durch seine Kenntniss und hiesige Stellung bedeutenden Musiker her und erschien in der Isar-Zeitung. — Das „Morgenblatt" der Bayerischen Zeitung spricht sich unter Anderem folgender Maassen aus:

„Die Perfall'sche Musik anlangend, so zeigt sie vor Allem ein durchaus edles und wirklich künstlerisches Streben, und unterscheidet sich also hierin wesentlich von so manchem Producte neuerer und neuester Tonsetzer, denen kein Mittel zu pöbelhaft erscheint, von dem sie sich einen Erfolg vor der Menge versprechen. Die Erfindung des Componisten ist allerdings in den meisten Theilen des „„Conterfei"" eine bescheidene, doch offenbart sie sich in anderen als eine beachtenswerthe und nicht selten sogar als eine glückliche. Hieher gehört insbesondere das sehr stimmungs- und empfindungsreiche Lied des Walter: „„Ich suchte Dich heut' auf den Bergen"" u. s. w., in *A-dur*; der in charakteristischen und sinnigen Tonmalereien gegebene Traum des Elias in *G-dur*; das anspruchslose und doch warme Lied der Bertha: „„Vöglein im Walde"" u.s.w., in *F-moll*; die in äusserst wirksamen, komischen Zügen gehaltene Scene des geistersehenden Elias: „„Das Fürchten, das Gruseln"" u. s. w., in *A-dur*; mehrere Partieen aus der in *E-dur* schliessenden Arie mit grossem vorhergehendem Recitativ der Bertha: „„Er naht—ich kann nicht mehr"" u. s. w., und ganz besonders der zwar kurze, aber in hohem Grade poetische und duftige Gesang der vermeintlichen Feen Bertha und Gretchen, der in verschiedenen Lagen wiederkehrt, um dem Zuhörer immer wieder gleich reizend zu erscheinen. Bezüglich der Form der Perfall'schen Tonstücke glauben wir, dass dieselbe trotz mancher Vorzüge an Ausprägung und Bestimmtheit leidet. Die Musik kommt nach dieser Richtung zu keinem rechten Guss und Fluss, und dieser Mangel beeinträchtigt auch die sonst sehr lobenswerthe Ouverture der Oper in *E-dur*. Hier wurde der Autor durch die Unbestimmtheit in der Bildung und Gestaltung unter Anderem zu einer Menge von Modulationen gebracht, welche in der Durchführung der Motive unserer grossen Meister wenigstens in dem Maasse nirgends gefunden werden. Grosses Lob und volle Anerkennung gebührt indess der Instrumentirung des Componisten; denn diese bewährt nicht nur überall eine kunstgeübte Hand, sondern sie entfaltet in unzähligen Fällen jenen gewählten und geläuterten Geschmack, welchem man nur in den wenigsten Werken der Gegenwart begegnet."

Nun muss ich Ihnen aber die Geschichte der Aufführungen und der Schicksale erzählen, welche die Oper bis zu ihrer dritten Vorstellung, wo sie eigentlich erst unzweifelhaft durchschlug, erlebt hat.

Die erste Aufführung fand am 20. December v. J. Statt und fiel mit der Erscheinung des Königs Max im Theater zusammen, dem bei seinem Eintritt in die Loge aus Anlass seines bekannten, damals eben veröffentlichten Briefes über Schleswig-Holstein ein feierlicher Empfang mit donnerndem Applaus zu Theil wurde. Damit war nun nicht bloss jede Beifallsbezeigung, sowohl während der Vorstellung als am Schlusse derselben, unmöglich gemacht, sondern mit dieser politisch bedeutsamen Ovation war auch die Stimmung des Publicums eine sehr ernste geworden, welche die Empfänglichkeit der Zuhörerschaft für die Aufführung einer Oper romantischen und noch dazu theilweise komischen Inhalts nothwendiger Weise abschwächte. Wenn nun ein neues Werk eines einheimischen Componisten allerdings den Vortheil einer localen Theilnahme für sich hat, so hat es auf der anderen Seite den manchmal noch schlimmeren Nachtheil gegen sich, dass auch die persönlichen Gegner des Componisten und die localen Neider sich um so schärfer dagegen loslassen, wenn sie irgend eine Handhabe dazu finden. Dergleichen disharmonische Sonderungen der harmonischen Künstler- und Dilettantenkreise gibt es leider überall. Im vorliegenden Falle benutzte denn auch eine hiesige Partei die Thatsache, „dass sich bei der ersten Vorstellung keine Hand zu Gunsten des Werkes gerührt hatte", zur Herabsetzung desselben, ohne der Veranlassung zu gedenken, welche jeden Applaus anstandswidrig machte.

Die zweite Vorstellung fiel auf einen Tag (den 23. December, also den Abend vor der Christbescherung), der wiederum in so fern ungünstig war, als der Besuch des Theaters an demselben stets sehr schwach ist, es mag gegeben werden, was da wolle. So war denn auch dieses Mal kein zahlreiches Publicum zugegen, allein die Oper, mit deren Partitur mittlerweile der Componist einige nicht unwesentliche Kürzungen vorgenommen hatte, gefiel und erwarb grossen Applaus. Die augsburger Allgemeine Zeitung (Nr. 360) berichtete unter Anderem: „Da mit der ersten Aufführung der neuen Oper „„Das Conterfei"" der enthusiastische Empfang des Königs aus Anlass seines hochherzigen Briefes zusammenfiel und jeder weitere Beifall für diesen Abend verstummen musste, so konnte auch erst bei der gestrigen ersten Wiederholung das Urtheil über diese neueste Schöpfung des verdienten Componisten sich kundgeben. War nun auch, wie dies so kurz vor den Weihnachtstagen nicht anders zu erwarten, das Haus nur schwach besetzt, so lohnte doch von Nummer zu Nummer immer stärkerer und wärmerer Beifall das schöne Werk, und steigerte sich nach dem höchst poesiereichen zweiten Acte zu stürmischem Hervorrufe der Mitwirkenden. Auch der dritte Act erfreute sich der entschiedensten Wirkung, und es that uns leid, dass der am Schlusse mit ungekünstelter Begeisterung wiederholt gerufene Tondichter das Haus schon verlassen hatte und den herzlichsten Beifall für sein von reinster duftiger Poesie beseeltes, in edelstem Stile gehaltenes Werk nicht persönlich hinnehmen konnte."

Auch das „Morgenblatt" der Bayerischen Zeitung vom 29. December v. J. schreibt: „Am 23. fand die zweite Aufführung der Perfall'schen Oper „„Das Conterfei"" Statt. Die Aufnahme der Oper war diesmal entschieden günstig, und sowohl der Tondichter als die Mitwirkenden wurden öfter und lebhaft gerufen, und möchten wir für uns nur constatiren, dass die allzu missgünstigen Urtheile, welche nach der ersten Aufführung des „„Conterfei"" in Umlauf kamen, durch die zweite Darstellung widerlegt worden sind."

Die dritte Vorstellung fand am 14. Januar d. J. Statt und hatte ein zahlreiches Publicum herbeigezogen, welches das Haus vollständig füllte. Die Anwesenheit beider Majestäten erhöhte den Glanz der Versammlung, und die Oper hatte einen entschiedenen Erfolg, der ihre Lebensfähigkeit unläugbar bewies und sie jedenfalls auf dem Repertoire erhalten wird. Sehr lobenswerth ist es, dass der Componist selbst fortwährend von der ersten Aufführung an einen strengen Maassstab der Kritik an sein eigenes Werk gelegt hat; auch für die dritte Vorstellung hatte er noch Kürzungen vorgenommen, und es ist keine Frage, dass die Oper dadurch noch gewonnen hat. Was in Paris durch viele Generalproben mit Decorationen und Costümen erreicht wird, dass Dichter und Componist schon vor der Aufführung vollständig über die Wirkung ihres Werkes urtheilen können, das kann in Deutschland erst im Laufe der ersten Vorstellungen erkannt werden, und die Consequenz, oder richtiger: der Eigensinn, mit welchem oft unsere deutschen Componisten an dem festhangen, was ihre Feder einmal niedergeschrieben, hat schon manches Werk um den dauernden Erfolg gebracht.

Hier haben Sie, verehrter Herr Redacteur, einen aufrichtigen Bericht über Perfall's neue Oper *sine ira et studio,* aber voll warmer Theilnahme, wie das edle Streben und das Talent des Componisten sie verdient. Um die Ausführung machten sich am meisten Fräulein Stehle als Bertha von Lahneck, Herr Grill als Junker Walter und Herr Bausewein als Knappe Elias verdient. Die letztere Partie des Knappen, welche wir als die entschieden schwierigste der ganzen Oper betrachten, wurde von Herrn Bausewein nicht nur im Allgemeinen glücklich bewältigt, sondern derselbe gab die oben genannte hervorragende Scene in *A-dur* nach Technik, Vortrag und äusserer Darstellung in einer Weise wieder, welche die erfreulichste Begabung des Künstlers zu komischen Situationen ausser allen Zweifel setzte. L.

Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn **Ferdinand Hiller,**

Dinstag, den 26. Januar 1864.

Programm. Erster Theil. 1. Ouverture zu „Prometheus" von Woldemar Bargiel (zum ersten Male). 2. Concert für Pianoforte in *Es-dur* von Beethoven (gespielt von Herrn E. Pauer aus London). 3. Busslied für Bariton-Solo, Chor mit Orgelbegleitung von G. Meyerbeer (zum ersten Male — das Solo vorgetragen von Herrn Max Stägemann aus Hannover). 4. Thema von Mozart, variirt für Pianoforte von E. Pauer; *„La Cascade"* von demselben (Herr E. Pauer). 5. Lieder von J. Rietz und L. Hartmann (Herr M. Stägemann). 6. Sinfonie in *G-dur* von J. Haydn.

Zweiter Theil. 7. „Die erste Walpurgisnacht" von Goethe, componirt von F. Mendelssohn-Bartholdy (Alt-Solo: Fräulein Pels-Leusden — Bariton-Solo: Herr Stägemann).

Die neue Ouverture von W. Bargiel ist ein Werk von grossen Intentionen; das würde auch ohne Ueberschrift klar geworden sein; die Ueberschrift selbst aber lässt uns in Zweifel, ob der Componist den „gefesselten Prometheus" des Aeschylos oder was sonst für ein Gedicht (Goethe's Prometheus?) im Sinne gehabt hat. Jedenfalls sind die Intentionen mit tüchtiger Beherrschung der orchestralen Mittel und in einheitlichem Charakter durchgeführt, allein wir möchten doch wünschen, dass der geschätzte Componist dem Hange zu allzu ernsten, ja, düsteren musicalischen Vorwürfen nicht zu

sehr nachgäbe. Zieht er vor, sich durch das Alterthum zu begeistern, so bietet dieses doch ausser den furchtbar tragischen Stoffen einer Medea, eines Prometheus u. s. w. noch eine Welt von Gegenständen dar, in denen, wie auch in der griechischen Sculptur und Architektur, jener edle Geist der Humanität weht und sich in der Form des Schönen ausspricht, der unserer Gefühlsweise näher steht, als die schauerlichen Schicksals-Katastrophen. Ferner können wir auch nicht umhin, bei diesem neuesten Werke Bargiel's wieder daran zu erinnern, dass eine Hauptschönheit eines orchestralen Tonstückes in der Klarheit der Form besteht, und dass die Neueren und Neuesten Unrecht thun, eine Art von Kunst darein zu setzen, die Form zu verdunkeln. Gewiss hat die Ouverture zum Prometheus Form, vom Gegentheil kann bei Bargiel nicht die Rede sein: aber diese Form entbehrt der festen, greifbaren Umrisse, es ist, als wenn eine schöne Statue durch dichte Schleier, die nur dann und wann durchsichtig sind, verhüllt wäre; kurz, nur der Musiker ist im Stande, die Form zu verfolgen, dem Laien ist es rein unmöglich, sie herauszufinden. Und das ist es, was den Geschmack und das gesunde Urtheil des grossen Publicums irre leitet; da es sich nicht mehr an der klaren, schönen Form, wie bei Haydn u. s. w., ergötzen kann, so gewöhnt es sich an Klangwirkungen und grelle Effecte und hält am Ende Instrumentallärm — *exempla sunt odiosa* — für schön.

Einen grossen Genuss gewährte das vortreffliche Clavierspiel des Herrn E. Pauer, der sich lange Zeit in Deutschland nicht hatte hören lassen, jetzt aber in seiner Vaterstadt Wien, in München, Frankfurt u. s. w. und dann zuletzt vor seiner Rückkehr nach London am 26. d. Mts. hier bei uns gespielt hat. In wie vollem Maasse Pauer in England, wo er Professor an der k. britischen Akademie der Musik ist und eine bedeutende Stellung in der dortigen musicalischen Welt einnimmt, ein Deutscher geblieben, hat er nicht nur durch seine Wirksamkeit für das Interesse der deutschen Instrumenten-Fabrication bei der letzten Ausstellung in London bewiesen, wo er nach Schiedmayer's Abreise, den Familien-Verhältnisse leider sehr bald abriefen, der einzige Vertreter dieses Zweiges der deutschen Industrie als Commissarius von Oesterreich und den Zollvereins-Staaten war, sondern eben so und noch mehr seit Jahren durch Verbreitung der deutschen classischen Musik in England durch musterhafte Ausübung und fruchtbare Lehre. In seinem Spiele hat er, unbeirrt von fremden Einflüssen jeder Art, die edle, echt deutsche Gattung des Clavierspiels, die Mozart auf Hummel vererbte, zu der Vollkommenheit gebracht, welche der Fortschritt des Clavierbaues möglich gemacht hat. Gleich durch den Vortrag der Eröffnungs-Cadenz des Beethoven'schen *Es-dur*-Concertes gewahrten wir mit Freude, dass wir hier keinen Virtuosen, sondern einen Künstler vor uns hatten, und diese Versenkung in die Composition, diese Verläugnung des eigenen Ich, dargestellt durch ein durchweg gediegenes Spiel, einen weichen und vollen Ausdruck durch herrlichen Anschlag sowohl in der Melodie als in den Tonleitern und Passagen jeder Art, blieben sich von Anfang bis Ende gleich, erwarben aber auch dem Künstler nach dem Concerte und nach den Solo-Vorträgen der kleineren Stücke einen ganz ausgezeichneten Applaus und Hervorruf. In der trefflichen Bearbeitung des Mozart'schen Liedes des alten Osmin: „Wer ein Liebchen hat gefunden", die uns neu war, wetteiferte die originelle Variirung mit dem originellen Thema, und in dem Vortrage seiner allbeliebten „Cascade" feierte der Künstler den Triumph des Clavierspiels, welches das Pianoforte als Solo-Instrument und nicht als ein Orchester behandelt. Und welch einen Reiz eine solche Behandlung dem Instrumente verleiht, wissen wir hier in Köln um so mehr zu schätzen, da unser Ferdinand Hiller als Pianist denselben Grundsätzen huldigt.

Seinem Princip getreu, hatte Herr Pauer einen deutschen Flügel aus der Fabrik von Gerhard Adam in Wesel zu seinen Vorträgen im Gürzenich gewählt. Das schöne Instrument befand sich noch von der eben beendeten Clavier-Ausstellung hier und wurde in der Probe von erfahrenen Kennern für ein Instrument von Pleyel & Wolf in Paris gehalten — gewiss ein erfreulicher Beweis für den Fortschritt der rheinischen Industrie. Die Vorzüge des Flügels zeigten sich besonders in dem nicht spitzen, sondern vollen Klange des Discants, der auch in den höchsten Tönen frei von der Beimischung des Holztones ist, der bei den französischen Instrumenten sich oft sehr laut vernehmen lässt. Ein anderer Vorzug der Adam'schen Fabricate ist die präcise Abdämpfung, wodurch die Deutlichkeit der schnell über die Claviatur rollenden Passagen ungemein befördert wird. Nimmt man nun vollends hinzu, dass ein solcher Flügel immer um ein paar Hundert Thaler billiger ist, als ein französischer, so sollte man doch meinen, dass die Modeliebhaberei für glänzende ausländische Firmen endlich abnehmen müsste.

In Herrn Max Stägemann vom Hoftheater zu Hannover lernten wir einen jungen Sänger mit wohlklingender, ausgiebiger Baritonstimme kennen, der, mit diesen schönen Mitteln ausgerüstet, eine bedeutende Laufbahn machen wird, wenn er Zeit und Lust hat, durch fortgesetzte technische und ästhetische Studien sich zum wirklichen Künstler auszubilden. In Meyerbeer's „Busslied" mit Chor und Orgel, einem sehr monotonen Gesangstücke, hatte er weniger Gelegenheit, sich zu zeigen, als im Vortrage der Ballade „Der Soldat" von J. Rietz, und eines hübschen Liedes: „Im Wald", von L. Hartmann in Dresden (Sohn des Musik-Directors Hartmann in Neuss), welches sogar *da capo* gerufen wurde. Doch bleibt der vollkommene Liedergesang immer eine der schwierigsten Aufgaben für die Männerstimme. Am reichsten entfaltete sich die sonore Stimme in der Partie des Druiden in Mendelssohn's „Walpurgisnacht", welche in prächtiger Ausführung den zweiten Theil des Concertes füllte. Auch das Tenor-Solo und das kleine Alt-Solo darin wurden von Herrn B. und Fräulein Pels-Leusden recht gut gesungen, während Chor und Orchester ihre Macht bewährten, um die herrliche Composition zu prächtigem Ausdruck zu bringen.

Nach den eben erwähnten Liedern hörten wir noch zum Schlusse des ersten Theiles eine allerliebste kleine Sinfonie (*G-dur*) von J. Haydn mit ihren köstlichen canonischen Imitationen im Geigen-Quartette. Dass sich alle Welt an der klaren, heiteren Composition und ihrer feinen, präcisen Ausführung erfreute, versteht sich von selbst.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Barmen. Am 23. Januar fand das jährliche Concert des Herrn Musik-Directors Anton Krause Statt und brachte ein sehr interessantes Programm. Herr Krause eröffnete es mit Beethoven's Quintett in *Es-dur* für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott und schloss es mit F. Schubert's Quintett für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Contrabass, zwei der herrlichsten

Compositionen für Kammermusik. Von seiner eigenen Composition trug er vier Etuden vor und zeigte sich in allen diesen Werken als einen trefflichen, gediegenen Pianisten. Fräulein Julie Rothenberger aus Köln wurde bei ihrem Auftreten mit Applaus empfangen und nach der Arie in *F-dur* aus Mozart's Figaro gerufen. Dasselbe war der Fall nach dem reizenden Vortrage der Lieder: „Das Veilchen" von Mozart, „Frühlingslied" von Mendelssohn, „Sie sagen, es wäre die Liebe" von Th. Kirchner, nach denen sie auf stürmisches Verlangen noch Dorn's „Das Mädchen an den Mund" zugab. Ausserdem trug der vereinte Chor des Singvereins und der Liedertafel drei Volkslieder von Mendelssohn und das reizende Lied von Schumann: „Schön Rohtraut", mit grossem Beifalle vor; das letzte musste wiederholt werden.

Leipzig. Zu der Vorstellung am 18. Januar, der Jubelfeier von Roderich Benedix („Eigensinn" und „Der Vetter"), strömten die Leipziger in hellen Haufen herbei, um den vielberufenen Landsmann und gefeierten fruchtbaren Lustspieldichter durch ihre Gegenwart zu erfreuen und zu ehren. In der That, das Haus war buchstäblich ausverkauft. Die Stimmung des Publicums war eine gehobene und kam den Darstellern, die von Act zu Act gerufen wurden, ersichtlich zu Gute. Am Schlusse der Vorstellung wurde Benedix stürmisch gerufen. Nach einiger Zeit ging der Vorhang in die Höhe und Benedix erschien, begrüsst von einem tausendstimmigen Jubelrufe, und von der ersten Galerie flog ihm ein Eichenkranz zu Füssen; der Vorhang hob sich zum zweiten Male, und der Jubilar trat noch einmal vor. Diesmal liess ihm die neidische Courtine Zeit, eine kurze, dankbare Ansprache an das Publicum zu richten. Seine einfachen Worte drangen zum Herzen, als er es als den schönsten Beruf des Dichters bezeichnete, der Menschheit Freude zu bereiten, und als er die ihm gewordene Huldigung bescheiden als einen Act nachsichtsvoller Dankbarkeit des Publicums auffasste und herzlich würdigte. Unter den lautesten Beifallsrufen trat er von der Rampe zurück, der Vorhang fiel.

Das leipziger Stadttheater wird verpachtet. Die Gemeindevertreter sollten am Mittwoch, den 20. d. Monats eventuel darüber beschliessen. Unter den Bewerbern befinden sich die Directoren L'Arronge (Köln), v. Witte (Riga), Thomé (Prag) und der Director des magdeburger Stadttheaters. — Gleichzeitig hat der Stadtrath den Plan eines neuen Stadttheater-Gebäudes vorgelegt, das mit einem Aufwande von nahezu einer halben Million Thaler (480,000 Rthlr.) auf dem Augustusplatze erbaut werden soll. Der Plan ist vom Ober-Baurath Langhane (Berlin?).

Berlin. Der italiänische Opern-Unternehmer Merelli hat hier schon wieder einen Director gefunden, der auf den italiänischen Opern-Schwindel 'reinfällt. Diesmal ist's der sonst so praktische Herr Deichmann mit dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater. Die italiänische Operngesellschaft, bei welcher sich vielleicht wieder Namen finden werden wie Sgr. Siegristi, Sgr. Schindleri, Sgr. Ungari u. dgl., soll ihre Vorstellungen schon am 25. d. Mts. beginnen, und sind ihrer vorläufig zehn festgesetzt. Da Weiteres vom Erfolg abhängig gemacht werden soll, so wird es wohl bei den zehn sein Bewenden haben, die wahrscheinlich aus *„Il Barbiere"*, *„Lucia"*, *„La Traviata"*, *„Rigoletto"* und dann wieder so von vorn bestehen werden.

Capellmeister Heinrich Dorn in Berlin hat eine neue komische Oper: „Der Botenläufer von Pirna", geschrieben.

Breslau. Seit dem 1. Januar sind schon fünf neu einstudirte Stücke in Scene gegangen, von denen allerdings zwei schon wieder zu ewiger Ruhe heimgekehrt sind. Unter den übrigen steht oben an Weber's „Oberon", der hier mehrere Jahre nicht gegeben worden war und desshalb von Opernfreunden mit grosser Freude begrüsst wurde. Auf die äussere Ausstattung war die grösste Sorgfalt und eine enorme Geldsumme verwandt worden. Decorationen, Maschinerieen und Costume waren durchaus neu und sehr geschmackvoll angefertigt, so dass in dieser Beziehung nicht das Mindeste zu wünschen übrig blieb. Aber leider beschränkte sich der verdiente Beifall auch ziemlich auf die Künstler, die für die Zuschauer thätig waren, nämlich die Herren Decorationsmaler Helfferich aus München und Schreiter von hier, so wie Herrn Maschinenmeister Brandt vom berliner Victoria-Theater.

Löwenberg, 27. Januar. So eben erhalten wir die betrübende Nachricht, dass der Componist J. J. Abert aus Stuttgart auf seiner Reise nach Löwenberg in Schlesien, wohin derselbe eine Einladung, sein neuestes Werk, „Columbus", in einem fürstlichen Hof-Concerte zu dirigiren, erhalten hatte, am 19. Januar durch einen Wagensturz zwischen Bunslau und Löwenberg derart verunglückt ist, dass die Aufführung genannten Werkes bis zu seiner Wiedergenesung verschoben werden muss.

Hamburg. Im Stadttheater trat Fräulein Tietjens als Gräfin in „Figaro's Hochzeit" vor einem glänzend besetzten Hause und mit ausserordentlichem Erfolge auf. Auch das Ensemble liess nichts zu wünschen übrig; ganz besonders trug das Orchester unter Leitung des Capellmeisters Neswadba zum Gelingen des Ganzen bei.

Am 22. December v. J. fand in Hamburg die Grundsteinlegung der neuen Kunsthalle (Concertsaal) Statt. Ein Comite hatte 200,000 Mark Banco für den Bau zusammengebracht und erlangte vom Senate und der Bürgerschaft einen schönen Bauplatz und einen Zuschuss von 100,000 Mark Banco.

In Hamburg hat sich ein jüngerer Bruder von Johannes Brahms, Fritz Brahms, als Pianist hören lassen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 6. **KÖLN, 6. Februar 1864.** **XII. Jahrgang.**

Statistisches über Instrumentenbau.

(Schluss. S. Nr. 5.)

Die Preise der Claviere stellen sich in den verschiedenen Ländern folgender Maassen:

Pianino's.

England	von	140—660 Thlr.
Frankreich	„	160—540 „
Würtemberg	„	170—285 „
Norden von Deutschland	„	180—350 „
Dänemark	„	250—340 „
Spanien	„	300—500 „

Hier ist zu bemerken, dass man in Deutschland in Beziehung auf billige Instrumente viel schwerer zu befriedigen ist, als in England. Ein Pianino für 140 Thlr. würde bei uns Niemand spielen, da der Ton zu roh und dünn ist.

Tafel-Claviere.

Zollverein	von	150—230 Thlr.
Dänemark	„	220—330 „
Schweden	„	230—400 „
England	„	380—450 „
America	„	430—800 „

In Frankreich war die Form von Tafel-Clavieren nie beliebt und werden solche jetzt kaum mehr erzeugt.

Flügel.

Würtemberg	von	230— 400 Thlr.
Oesterreich	„	260— 660 „
Norden von Deutschland	„	325— 700 „
Spanien	„	330— 740 „
Frankreich	„	540—1350 „
England	„	700—1750 „
Norwegen	„	665 „
Dänemark	„	665 „

Der Arbeitslohn ist in America am höchsten. Dann folgt England, Frankreich, Norden von Deutschland, Süddeutschland und Oesterreich. Die meisten Geschäfte mit deutschen Clavieren werden im Lande selbst, dann nach Russland, Polen, Schweden, Holland, auch Italien gemacht; in neuester Zeit gehen übrigens unsere Instrumente stark nach America, Asien, sogar Australien. Das Geschäft Englands erstreckt sich meistentheils aufs Inland, jedoch auch im grossartigen Maassstabe nach China, Australien, Ostindien, dem Cap, Brasilien, Westindien u. s. w.

Die Saiten-Instrumente betreffend, erzeugt Deutschland von allen Ländern die grösste Anzahl zu den billigsten Preisen. In Mittenwald (Baiern) beschäftigen sich gegen hundert Familien mit Anfertigung von Geigen, Guitarren und Zithern. Die Geigenmacher Krüner und Reuter, welche die baierische Regierung bei den besten Meistern unterrichten liess, geben in einer Muster-Werkstätte (1858 gegründet) Unterricht. Ferner sind auf Staatskosten ausgezeichnete alte Geigen gekauft und ist davon in Mittenwald eine Mustersammlung gestiftet worden. Auch ist durch die so genannte „Wanderschule", welche von Krüner drei Mal wöchentlich besucht wird, eine Controle eingeführt, um sich zu überzeugen, dass das beste Material benutzt und nach den alten Modellen mit gehöriger Sorgfalt und Fleiss gearbeitet wird. Durch solche weise Fürsorge dürfte die mittenwalder Fabrication, welche in den letzten fünfzehn Jahren ziemlich in Verfall gerathen war, bald zu neuem Flor emporblühen.

Die Anfertigung von Saiten-Instrumenten hat übrigens in neuester Zeit in Markneukirchen noch grossartigere Verhältnisse als früher angenommen, und wir verweisen die sich dafür Interessirenden auf die schätzenswerthe Broschüre: „Die Erwerbs-Verhältnisse im böhmischen Erzgebirge", Bericht von Max Dormitzer und Dr. Schebeck; Prag, 1862. Bei der markneukirchener Fabrication ist hauptsächlich die Vielfältigkeit der Sorten interessant. So rechnet man von Violinen an 300, von Violinbögen an 200 Sorten. Je nach der Sorgfalt der Arbeit sind auch die Preise sehr verschieden. Z. B. Kindergeigen 2 Thlr.

per Dutzend, gewöhnliche Geigen von $2^1/_2$ bis 200 Thlr. per Dutzend. Die Geigen zu 5 und 10 Thlrn. per Stück (nach Mustern von Straduarius) sind vortreffliche, gut gebaute und kräftige Instrumente, welche für Conservatorien und Orchester unbedingt anzuempfehlen sind. Violoncello's von $2^1/_2$ bis 30 Thlr. per Stück, Guitarren 9 bis 800 Thlr. per Dutzend. Unter den letzteren sind die reicher ausgestatteten, mit Perlmutter, Silber oder Elfenbein eingelegten, schöne Beweise, dass man nicht nur in Paris so fein arbeiten kann. Violinbögen, Stege, Wirbel, Violinkasten u. s. w. zu verhältnissmässig geringen Preisen. Für die Saiten-Instrumente ist Russland und America der Hauptmarkt — der Indianer und Neger muss seine Geige haben, und dies mag es auch erklären, dass man (nach europäischen Begriffen wenigstens) so geschmacklos bemalte Violinen unter der sächsischen Waare findet. Das Auffallende, Grelle, Uebertriebene ist in America beliebt. Auch unter den französischen billigen Geigen fanden sich Böden, auf welchen von Perlmutter und Ebenholz alte Festungen eingelegt waren. Das Lackiren wird häufig von Frauen besorgt und zu der billigsten Waare natürlich nur Spirituslack verwandt. Der auffallend billige Preis erklärt sich durch die seltene Genügsamkeit der dortigen Bevölkerung und die bei grossartiger Fabrication mögliche Theilung der Arbeit. Durchschnittlich beläuft sich der Geldlohn auf 17 bis 20 Ngr. in der Woche, wobei natürlich der Arbeiter freie Kost und Wohnung geniesst. Der Gesammtwerth des jährlichen Umsatzes (inclus. der Blas-Instrumente) wird in Markneukirchen und Umgegend beiläufig auf 1,500,000 Thlr. geschätzt. Die Anzahl der jährlich im Erzgebirge verfertigten Streich-Instrumente dürfte man sicher auf 30,000 Stück rechnen. In der Erzeugung von Darmsaiten ist Markneukirchen der mächtige Rivale Italiens geworden; dasselbe mit Umgegend erzeugt heute an Darmsaiten dem Werthe nach zwanzig Mal so viel als ganz Italien, nämlich für 500,000 Thlr. jährlich.

Die Zither-Fabrication hat sich in den letzten zehn Jahren bedeutend gehoben; bekanntlich war die Zither schon vor hundert Jahren in Hallein eines der beliebtesten Instrumente der dortigen Landleute. Die österreichischen und baierischen Gebirgsvölker hatten auf ihr schon bedeutende Fertigkeit erlangt, ehe die höheren Kreise das naturwüchsige Instrument zum Eintritt in ihre Salons für berechtigt erklärten. In Deutschland ist die Zither aber jetzt dermaassen in die Mode gekommen, dass deren 3—4000 Stück jährlich erzeugt werden. In Frankreich und England ist sie noch höchst selten zu finden, obwohl zu erwarten ist, dass Schottland sie bald adoptiren wird. Nach America hat sie einen bedeutenden Absatz. In neuerer Zeit sind für dieselbe einige gute Unterrichtsbücher geschrieben worden. Die Zithersaiten-Fabrication ist auch ein bedeutender Handels-Artikel, z. B. verkauft Kiendl in Wien allein jährlich gegen 13,000 Dutzend.

Die Fabrication von Holz-Blas-Instrumenten wird in Sachsen und Frankreich in grossartigem Maassstabe betrieben. Im Preise dürften beide gleich billig stehen. Doch gibt man in den englischen Colonieen, besonders in Ostindien, unseren Instrumenten den Vorzug, weil sie solider gearbeitet und sorgfältiger ausgestimmt sind. Was die Eleganz der Arbeit betrifft, dürfte Frankreich der Vorzug eingeräumt werden, obwohl es nicht selten vorkommt, dass deutsche Waare, nach französischem Muster gearbeitet, als französisches Original in Russland verkauft wird. Die österreichischen Flöten und Clarinetten, so wie Oboen haben nach dem Orient und Russland bedeutenden Absatz.

Bezüglich der Metall-Blas-Instrumente werden wir, was massenhafte Erzeugung betrifft, den Franzosen bald den Rang abgelaufen haben. M. Schuster *jun.* in Markneukirchen hat vor einiger Zeit eine grossartige Fabrik angelegt, welche mit Wasserkraft betrieben wird; ausser diesem bedeutenden Etablissement hat sich an demselben Platze noch eine Association gebildet, welche in höchst liberaler Weise von der sächsischen Regierung unterstützt wurde. Bemerkenswerth ist, dass die französischen Instrumente nur dann in America verlangt werden, wenn der deutsche Vorrath ganz erschöpft ist. Die preussische, baierische, würtembergische und österreichische Fabrication hat vollauf zu thun, um dem heimischen Bedarf zu genügen. In keinem Lande findet man so viele Garten-Orchester, Bademusiken, wandernde Musiker, Bürgerwehr-Capellen, als in Deutschland, der unzähligen Militär-Musikcorps gar nicht zu gedenken. Uebrigens hat Deutschland und Oesterreich auch Holland, die Schweiz, Russland, Schweden u. s. w. mit Metall-Blas-Instrumenten zu versehen. Dass Markneukirchen bei so massenhafter Production so wenig Neues und Originelles erzeugt, mag seinen Grund darin haben, dass es als Gebirgsort entfernt von grösseren Orchestern und Künstlern ist und die dortigen Fabricanten durchaus dem Principe der Billigkeit treu bleiben wollen. Wie schon erwähnt, findet man unter den österreichischen Instrumenten die grösste Varietät der Formen. Was die Preise betrifft, so stehen die französischen und sächsischen einfachsten Instrumente sich gleich. Irgend eine grössere Complicität wird bei den sächsischen verhältnissmässig, bei den französischen gleich viel höher berechnet. In der Form sind die sächsischen Instrumente ähnlicher den französischen, die baierischen und würtembergischen ähnlicher den österreichischen. Die Preise der übrigen Zollvereins- und österreichischen Metall-Blas-Instrumente sind bedeutend niedriger, als die der englischen.

Mund-Harmonica's und Maultrommeln werden in Gera, Stadt Steyr und Wien millionenweise fabricirt. Die so genannte „*German Concertina*" (Accordium, Zug-Harmonica) wird in Gera, Markneukirchen, Wien und Prag in bedeutender Anzahl erzeugt und stark nach England und America ausgeführt. Die Anzahl der jährlich fabricirten Instrumente beläuft sich auf circa 300,000. Die englische Concertina, von Professor Wheatstone 1829 erfunden, wird in London, neuerer Zeit auch in Markneukirchen verfertigt.

Das seit den letzten zehn Jahren so sehr beliebt gewordene Harmonium wird nur in unbedeutender Anzahl in England fabricirt, dagegen in grosser Menge von Frankreich importirt. Es ist schon erwähnt worden, dass ein einziges englisches Haus, Chappell in London, durch mehrere Jahre von *Alexandre & fils* in Paris jährlich gegen 1200 Stück bezog. Unter denselben verkauften sich die billigsten zu 42 und 70 Thlr. am besten. In Deutschland wird die Harmonium-Fabrication nur in Würtemberg mit Erfolg betrieben. Die stuttgarter Fabricanten Schiedmayer erzeugen jährlich 300 grosse Harmoniums und 60 Harmonichords, Trayser u. Comp. gegen 527 und Gross u. Gschwind gegen 200 Stück jährlich.

Die Orgelbaukunst wird in Deutschland noch immer mit der grössten Meisterschaft betrieben; was Verschiedenheit der Neuerungen, Reinheit der Arbeit, Genialität der Disposition, Charakteristik der Register betrifft, steht Deutschland bis jetzt immer noch als tonangebend da. Die Anzahl der Fabriken ist jedoch in England bedeutender. Der Grund davon liegt in den vielen Concerthallen, welche durchgängig mit Orgeln versehen sind. Einen weiteren bilden die zahlreichen Religionssecten, welche eine Menge von grösseren und kleineren Capellen-Orgeln erheischen.

Die Erzeugung von Clavier-Mechaniken ist in Hamburg und Berlin ziemlich stark, aber an Grossartigkeit mit der von Frankreich nicht zu vergleichen. Die deutschen Fabricanten ziehen vor, ihre Mechaniken im Hause selbst zu machen. Der Deutsche ist in diesem Fache erfinderischer und speculativer, als der Engländer und Franzose, und liebt nicht, dutzendweise nach einem und demselben Muster zu arbeiten. Eine bedeutende Zukunft hat die Fabrication von Zungenregistern für Orgeln von Schiedmayer in Stuttgart.

Es wäre wohl nicht zu gewagt, den Charakter des Tones der Instrumente von England, Frankreich und Deutschland mit dem National-Charakter zu vergleichen. England: bedeutende materielle Kraft, Solidität der Arbeit mit Mangel an Zartheit im Tone. Was wir in Deutschland einen „poetischen Ton" nennen, fehlt den englischen Instrumenten. Frankreich: äusserer Glanz, Verfeinerung der Arbeit, aber weniger Kraft als England. In Bezug auf Reinheit und Sauberkeit der mechanischen Arbeit sind die Franzosen den Engländern überlegen. In der Eisenarbeit übertreffen die Engländer die Franzosen. Deutschland: bedeutende Kraft, ausserordentliche Solidität der Arbeit, durchgängig gut ausgeglichen. Der deutsche Ton will studirt sein, bietet aber dann dem Künstler mehr Modificationen, als ein anderes Instrument. Was die Klangfarbe des Tones (*timbre*) betrifft, so ist die verschiedene Sprache darin theilweise wiederzuerkennen: England kräftig, aber kurz, Frankreich näselnd, Deutschland hell und singend.

In Bezug auf Mechanik schwankt Deutschland zwischen Frankreich und England, obwohl auf der diesjährigen Ausstellung mehr Hinneigung zur englischen Mechanik zu bemerken war. Die äussere Ausstattung betreffend, arbeitet der Süden Deutschlands und Oesterreich eleganter und geschmackvoller, als der Norden. In Beziehung auf Furnierarbeit dürften die Engländer unübertroffen sein. Beispiele dafür boten Broadwood's Flügel in Koromandelholz und einige Kirkman'sche Instrumente. Was hingegen geschnitzte Kasten betrifft, so war wohl noch nie schöner und eleganter ausgestellt, als von Ehrbar aus Wien und Herz aus Paris.

Die eben erwähnten Vergleichungen haben selbstverständlich keinen Bezug auf die besten Instrumente der verschiedenen Länder, welche wohl alle die herrlichsten Eigenschaften in sich vereinigen und sich dadurch gleichen.

Aus Berlin.

(Händel's „Messias" in der Sing-Akademie.)

Das zweite Abonnements-Concert der Sing-Akademie, in welchem am Freitag den 29. Januar Händel's „Messias" zur Aufführung kam, gewährte endlich einmal wieder den Anblick eines bis auf den letzten Platz gefüllten Saales. In den Herzen des berliner Publicums hat seit je her dieses Werk vor allen anderen des Meisters den Ehrenplatz behauptet. Wir vermögen diese Vorliebe nicht ganz zu theilen. So oft es sich um die verborgensten Tiefen christlicher Mystik handelt, um die dem Verstande ewig unnahbaren Geheimnisse der Verheissung und der Passion, tritt Händel weit hinter Bach zurück. Zu sehr folgt seine Tonsprache dem Zuge nach dem Epischen und Dramatischen, um nicht an den realistisch begränzten, objectiv bestimmten Gestalten des alten Bundes einen geeigneteren Stoff für ihr Schaffen und Bilden zu haben, als an dem Geiste des neuen Testamentes mit seiner lyrischen Beschau-

[*]

lichkeit und steten Versenkung in das Unendliche. Die gewaltigen Scenen nationaler Erhebung und Befreiung, die Leiden und Siege eines für seine theuerste Habe kämpfenden Volkes finden bei ihr eine ungleich weichere und vollere Resonanz, als das stille, innerliche Ringen der gläubigen Seele. Während Bach gleichsam allem, was seine Hand berührt, die körperliche Schwere abstreift, jeden bestimmten Inhalt auflöst, um ihn *sub specie aeterni* erscheinen zu lassen, während die Matthäus-Passion ihre Töne aus jenen Quellen schöpfte, denen das Christenthum selbst entsprungen, sind die Händel'schen Tongebilde ihrem innersten Wesen nach durchaus positiver Natur, fest begründet in der wirklichen Welt, aus einer Empfindungsweise hervorgegangen, der das Endliche keineswegs als eine nur zu überwindende Schranke galt. Wer je in rechter Stunde dem Bach'schen Genius genaht, der wird in mancher Nummer des „Messias", die er ehedem für wahrhaftige künstlerische Offenbarung gehalten, nur noch die musicalische Convenienz des achtzehnten Jahrhunderts wiederfinden. Namentlich in der ersten Abtheilung häufen sich die Sätze, an denen die Zeit ihre Macht geübt.

Die Ausführung war nicht dazu angethan, uns über den Staub der Jahre zu täuschen, der sich auf mancher Seite der Partitur gesammelt; durch sie erhielten selbst Theile des Werkes, die in der That von Kraft und Leben strotzen, ein reliquienhaftes Ansehen. In mehr als einem Chor vermisste man die materielle Kraft, wie namentlich auch die energische Behandlung des rhythmischen Elementes, welche die Aufgabe fordert. Eine Vortragsweise, die einem ganz abstracten Ideale von kirchlicher Würde zu Liebe auf alle stärkeren Accente und saftigere Klangfülle verzichtet, überall in ein zahmes *juste milieu* gebannt bleibt, vergreift sich an dem Componisten kaum mehr, wie an den Helden eines seiner Oratorien ehedem die Philister. Der objectiven Bestimmtheit dieser Tongestalten, dem allgemein Gültigen ihres Inhalts widerspricht nichts mehr, als eine abgedämpfte, mattherzige Haltung. Bei den Händel'schen Chören sollen wir den Eindruck haben, wie wenn alles Volk in sie einfiele. Wer den Meister in der vollen Glorie seines Wesens schauen will, muss ihn auf den grossen Musikfesten aufsuchen, wo die einzelnen Stimmen ihre Sänger nach Hunderten zählen. Auch über den Soli waltete diesmal kein günstiger Stern. Am meisten that sich unter ihnen hervor die Bass-, nächstdem die Alt-Partie, jene durch Herrn Krause, diese durch Fräulein Baer vertreten. Der Tenor des Herrn Geyer kämpfte augenscheinlich mit einer Indisposition, welche die sinnliche Unmittelbarkeit der Wirkung in nicht geringem Grade beeinträchtigte; das Sopran-Solo musste aber in Folge plötzlicher Erkrankung der ursprünglich dazu berufenen Sängerin noch in der letzten Stunde anderen Händen anvertraut werden. Statt an die Mozart'sche Instrumentation, die, wie uns dünkt, bei Weitem den Vorzug verdient, hatte man sich wieder — so weit unsere Wahrnehmung reichte — an die alte Partitur gehalten. In dem Händel'schen Orchester spielt bekanntlich die Orgel eine sehr wichtige Rolle. Ohne sie gleicht dasselbe einem Bau ohne Dach und Füllung, von dem eben nur das Gebälk steht. Schon desshalb, weil in unseren Concertsälen leider keine Orgel zur Hand ist, sollte man dankbar eine Bearbeitung acceptiren, welche die der ersteren obliegenden Functionen in geistvoller Weise unter die Instrumente vertheilt. Die scheinbare historische Treue schlägt hier in ihr Gegentheil um. Die restaurirte Partitur gibt den Inhalt des Originals vollständiger wieder, als es dieses, eines seiner wesentlichsten Factoren beraubt, vermag. Für die katholische Kirche ist die Tradition kaum etwas Festeres und Geheiligteres, als für unsere Sing-Akademie. Was zu Fasch's und Zelter's Zeiten bestand, wird von ihr unverbrüchlich aufrecht erhalten. So ist sie auch bis auf den heutigen Tag der altfränkischen Sitte treu geblieben, vom Clavier aus die Aufführung zu leiten und zu unterstützen, Fehlendes zu ergänzen, wie bei Schwankungen der Sänger oder des Orchesters hülfreiche Hand zu leisten.

Aus Wien.

(Tausig's Concerte.)

Herr Karl Tausig gab Sonntag den 24. Januar Mittags sein zweites Concert im Musik-Vereinssaale, das recht gut besucht war und die Anwesenden in hohem Grade zu befriedigen schien. Wir hatten bereits oft Gelegenheit, die Virtuosität des Herrn Tausig anzuerkennen und namentlich hervorzuheben, dass sie nach Seite der Kraft, Ausdauer und Bravour gegenwärtig kaum von einem anderen Pianisten übertroffen werde. Dass wir noch im verflossenen Jahre diese Wunder der Technik mit ästhetischen Barbareien aller Art gemengt hinnehmen mussten, zwischen Bewunderung und Abscheu gleichsam hin- und hergeworfen, wurde nicht verschwiegen. Herrn Tausig's jüngstes Concert im Redoutensaale liess uns indessen eine Verfeinerung und Abklärung seines Vortrages schon unzweifelhaft wahrnehmen. Diese von uns mit aufrichtiger Freude begrüsste Wahrnehmung fand eine noch weitere Bestätigung in Herrn Tausig's sonntäglicher Production. Es haben nicht nur die grellen Aeusserlichkeiten seines Spieles sich sehr gemildert, auch jene souveraine Genialität, die mit dem Kunstwerke blasirt und vornehm spielt, es der eigenen Laune beliebig anpassend, ist einer

ernsteren Auffassung gewichen. Dass sich Herr Tausig von diesen zum Theil an der Schule haftenden Excentricitäten vollständig freigemacht habe, ist weder zu behaupten, noch war es zu hoffen. Seltener als im verflossenen Jahre, aber doch noch zu häufig drängten zwei Gewohnheiten Tausig's sich vor: der zu häufige Pedalgebrauch und das gewaltsame Herausstechen einzelner Töne. In Chopin's Ballade (Op. 38), deren refrainartig wiederkehrendes Thema Herr Tausig überaus zart und sinnig vortrug, wurden die leidenschaftlich bewegten Zwischensätze durch die gehobene Dämpfung zur völligen Unverständlichkeit verwischt, man hörte mitunter alle Intervalle einer chromatischen Scala zugleich. Die übermässig gellende Resonanz eines Bechstein'schen Flügels in der Tiefe machte die Störung noch fühlbarer. Die Barcarole von Rubinstein kann nicht zarter und eleganter gespielt werden, als von Tausig; sie klang wie hingehaucht.

Liszt's Concert-Solo entfesselte natürlich alle Mächte der Tausig'schen Virtuosität, gute und böse Dämonen. Diese Composition ist ein wahres Museum der seltensten Schwierigkeiten aller Art; Herr Tausig besiegte sie sämmtlich mit erstaunlicher Sicherheit und Kraft. Das Stück interessirt durch einzelne geistreiche Züge und Combinationen, die aber gegen die Unerquicklichkeit des Ganzen nicht aufkommen können. Unschönes und Bizarres drängt sich so dicht in diesem Concert-Solo, dass man mitunter auf den Verdacht kommen könnte, der Spieler wolle sich vielleicht doch nur einen Spass machen. Wir ziehen die kleinste Transscription von Liszt dieser selbständigen Unmusik vor. Herr Tausig zeigte uns übrigens auch seinen Meister von dessen liebenswürdigster Seite durch den Vortrag von Nr. 6 der „*Soirées de Vienne*". Die Capriccio's, welche Liszt unter diesem Gesammt-Titel über Schubert'sche Walzer-Themen schrieb, gehören zu dem Anmuthigsten und Glänzendsten unserer concertanten Claviermusik. Die reizenden Melodieen Schubert's mit ihrem weichen, herzlichen Tone und Liszt's reiche, glitzernde Ornamentik vereinigen sich hier zu eigenthümlichen und anmuthigen Bildern aus dem Ballsaale, deren aufgeregte Sinnlichkeit allenfalls auch einiges musicalische Cancaniren verträgt.

Liszt's Bearbeitungen der Schubert'schen Tänze haben Herrn Tausig angeregt, in ähnlicher Weise einige Walzer von Johann Strauss zu illustriren. Wir finden die Idee dieser „*Nouvelles Soirées de Vienne*" (es sind deren drei Hefte bei Karl Haslinger erschienen) recht glücklich. Die Walzer-Themen selbst sind uns liebe, alte Bekannte, und Tausig's Bearbeitung lässt an glänzendem Effect nichts zu wünschen übrig. Das Vorbild Liszt's, dem sie auch gewidmet sind, blickt aus den Transscriptionen unverkennbar; Herr Tausig scheint von seinem Meister den feinen Sinn für den Clavier-Effect geerbt zu haben, zugleich allerdings auch dessen Vorliebe für Gewaltsames und Bizarres. Es ist mitunter wunderlich, was für Paradoxa er aus Strauss' lieblich einfachen Themen deducirt; ordentlich zuschauen kann man, wie er dem theuren Meister Johann hier und dort die „Milch der frommen Denkungsart in gährend Drachengift verwandelt". Immerhin nehmen Tausig's „Strauss-Soireen" unter den neuesten Bravourstücken einen vorzüglichen Platz ein, und wer sie zu bewältigen vermag, wie Herr Tausig, kann der gleichen Wirkung sicher sein. Besonders dankbar waren wir dem Concertgeber für die öffentlich so selten gehörte Sonate von Beethoven „*Les adieux, l'absence et le retour*" (Op. 81), deren ungemeine Schönheiten, insbesondere die ersten beiden Sätze, wir ohne die zwingende Ueberschrift vielleicht noch reiner geniessen würden. Der dritte Satz ist eine der glänzendsten Aufgaben für den Virtuosen, und ob dieser mehr als bloss Virtuose sei, kann er in den beiden ersten Stücken vollständig darthun. Herr Tausig spielte die Sonate mit männlicher Energie und grossem rhythmischen Zuge; dass sein Spiel mehr glänzt als erwärmt und rührt, erfuhren wir dessen ungeachtet auch hier. Die berühmte Stelle im ersten Satze, wo Beethoven — um den Abschied zweier Personen anzudeuten — vier Mal nach einander Dominante und Tonica zugleich anschlägt, hat Herr Tausig im Vortrage gemildert, nicht geschärft, was uns eine angenehme Ueberraschung war.

Für den Schluss-Effect hatte der Concertgeber sich eine Clavier-Transscription des „Walküren-Rittes" von Richard Wagner aufgespart, auf welchen auserwählten Leckerbissen die Anschlagzettel auch ganz besonders aufmerksam gemacht hatten.

Die wahrhaft demagogische Gewalt, mit welcher dieses glänzend instrumentirte Orchesterstück die Massen packt, geht in der Clavier-Bearbeitung gänzlich verloren. Man hört nichts als die dröhnend aus der Tiefe herausgestochenen Noten des Thema's und ein wildes Charivari darüber her.

Das Publicum, das die vorhergehenden Nummern mit ausserordentlichem Beifalle aufgenommen hatte, schien an dem „Walküren-Ritte" keinen Gefallen zu finden. Es war fast betroffen. Dass das Unternehmen dieser Transscription selbst einem Virtuosen wie Tausig misslingen musste, war vorauszusehen; was er geleistet hat, gränzte allerdings ans Unmögliche; wir hätten gewünscht, es wäre ganz unmöglich gewesen.

Fräulein Destinn sang zwei Lieder von Liszt (Lieder von Liszt klingt schon wie ein Widerspruch), dramatische Ausrenkungen einfacher Heine'scher Gedichte, arm an Erfindung, reich an Declamationsfehlern ärgster Art.

Fräulein Destinn's Vortrag war leider nicht geeignet, uns diese Compositionen angenehmer zu machen.

Ed. H.

Strenger oder vielmehr härter beurtheilen die wiener „Recensionen" das Spiel Tausig's: sie räumen ihm weiter gar nichts ein, als den Vorzug eines „eminenten Technikers im umfassendsten Sinne des Wortes, so dass ihm wohl kaum Einer in diesem Augenblicke die Stange halten möchte". — Die „Blätter für Theater, Musik und Kunst" verkennen auch nicht, dass „die Virtuosität *quand même* ihm noch meist Selbstzweck zu sein scheine, zweifeln aber nicht, dass die wahre künstlerische Richtung sehr bald bei ihm durchbrechen werde". Auffallend waren uns gerade in dieser letztgenannten Zeitschrift folgende Aeusserungen: „Der „„Walküren-Ritt"" von Wagner ist eine, wenn man will, geniale Excentricität, aber doch immer eine Excentricität, der die wichtige Eigenschaft jedes Kunstwerkes, die Schönheit, fehlt. Das Liszt'sche Clavier-Solo-Concert, überfliessend von Schwierigkeiten erster Sorte, gehört zu den Bravourstücken wüsterer Art, deren vergebliches Ringen nach Erfindung durch das glänzendste Passagen-Geflunker nicht verhüllt werden kann. Auch mit seinen beiden von Fräulein Destinn mit grossem Aufwande von tremolirendem Pathos vorgetragenen Liedern, in welchen die schlichten Heine'schen Gedichte zu tragischen Haupt- und Staats-Actionen musicalisch gereckt werden, vermochten wir uns nicht sehr zu befreunden."

Concert im Gürzenich den 23. Januar 1864.

Carlotta Patti — Alfred Jaell — Ferdinand Laub — Kellermann.

Der grosse Saal und die Galerieen waren vollständig gefüllt, die Versammlung war eine glänzende und erwartungsvolle. Unser Publicum, dessen leitende Ideen zu Lob oder Tadel von Kunstleistungen oft schwer zu ergründen sind, wie das bei den Zuhörerschaften in grossen Städten wohl immer der Fall ist, wurde offenbar gleich durch die erste Leistung der fremden Sängerin, den Vortrag der Arie Donizetti's aus Linda von Chamouny, dermaassen mit fortgerissen, dass es alle theils in ihm aufkeimende, theils ihm von aussen beigebrachte Bedenken vollständig vergass und sich dem Eindrucke eines Gesanges unbedingt hingab, dessen originelle Ausführung durch eine wunderbar merkwürdige und zugleich liebliche und bis in die höchste Region wohlklingende Stimme etwas so Ueberraschendes hatte, dass eine allgemeine Bewunderung oder, wenn die musicalischen Puritaner es lieber wollen, Verwunderung alle Zuhörer ergriff. Unter diesem Zauber brach das Publicum in einen gewaltigen Sturm von Applaus wiederholt aus — eine Thatsache, welche allerdings den Sieg der Sängerin über die Vorurtheile schlagend bekundete, Vorurtheile, welche weniger eine gründliche Kritik auswärtiger Blätter (denn nur einem Aufsatze des *Journal de Bruxelles* können wir das eben gebrauchte Beiwort theilweise zuerkennen), als vielmehr einzelne, durch verschiedenartige Motive und zum Theil auch durch die für uns ganz ungewohnte Art der Ankündigung und Empfehlung veranlasste Eingebungen hervorgerufen hatten. Wir sind der festen Ueberzeugung, dass diese überraschende Wirkung des Gesanges von Carlotta Patti überall dieselbe sein wird; es ist nicht möglich, dem Eindrucke einer plötzlichen, elektrischen Lichterscheinung zu widerstehen, die selbst auf den Blinden wirkt, und eben so verhält es sich mit dem Aufleuchten der hellen, hohen Töne Carlotta's und den sprühenden Funken ihrer melodischen Ornamente in Coloratur-Figuren, Trillern, Staccato's u. s. w.

Aber es ist nicht bloss dieses Blinken und Funkeln der unbegreiflichen Naturgaben, was uns blendet, sondern die Behandlung derselben erregt in vieler Hinsicht fast noch grösseres Erstaunen, obschon sie, was wir hier gleich bemerken wollen, der Correctheit einer strengen technischen Schule keineswegs überall entspricht, ja, stellenweise noch gar Vieles zu wünschen übrig lässt. Hierbei muss man indess berücksichtigen, dass Carlotta Patti erst seit zwei bis drei Jahren singt und dass, wenn wir gerecht sein wollen, wir bei einer in America und ursprünglich für America gebildeten Sängerin gleich bei ihrem ersten Erscheinen bei uns nicht den Maassstab des deutschen Geschmackes und der hohen Forderungen anlegen dürfen, welche wir nur allzu geneigt sind, bei berühmten Virtuositäten des Auslandes geltend zu machen, während doch unsere eigenen heutigen Sängerinnen auch nichts weniger als vollkommene Gesangkünstlerinnen sind. Wenn nun aber Carlotta Patti ihre hohen Töne nicht etwa bloss in Coloratur-Figuren anwendet, bei denen, wie jeder Sänger weiss, der Anlauf und ein gewisser Entrain das augenblickliche Gelingen der Höhe erleichtert, sondern das hohe *c, d, e* nach einer Pause *piano* und mit der grössten Reinheit einsetzt, es anschwellen und abschwellen lässt und dann den darauf folgenden noch höheren Ton im schmelzenden *Ligato* anschliesst und ebenfalls leise verklingen lässt, so ist diese *messa di voce* auf diesen Tönen so lange wir denken können und vielleicht überhaupt noch nie da gewesen, und sie ist wahrlich nicht bloss neu, sondern auch schön, sehr schön, und nicht bloss natürlich schön, sondern auch künstlerisch schön. Sie beweist, was aus einer Sängerin mit solchen Mitteln durch noch erhöhte, sich über alle technischen und ästhetischen Details gleich-

mässig erstreckende Studien in Verbindung mit reicherer Erfahrung für eine vollendete Künstlerin werden kann.

Aber nicht nur die beschriebene schöne Emission der hohen Töne, sondern auch die Ausführung technischer Schwierigkeiten des colorirten Gesanges bestätigen theilweise die eben ausgesprochene Ueberzeugung. Bei dem Vortrage der Passagen und Verzierungen zeigen sich Kunst und Natur bei ihr in einem merkwürdigen Wettstreite, in welchem häufig die letztere den Sieg über die erstere davonträgt, indem die Sängerin oft eine schwierige Figur mit Glanz herausschleudert, wobei nicht zu verkennen ist, dass Mutter Natur, die ihr das Genie des Gesanges verliehen hat, den grössten Dank verdient. Daraus ergibt sich denn die Wahrnehmung, die Niemand, der sie wiederholt hört, läugnet, dass sie eine gleichmässige Correctheit der Schule noch nicht erreicht hat, indem, wie gesagt, einzelne Passagen und Ornamente künstlerisch vollkommen und je nach ihrem Charakter mit Grazie und anmuthigem Reiz oder mit Schwung und Kraft vorgetragen werden, andere dagegen geradezu gesagt den Stempel des Mangels an Schule an sich tragen und weder correct noch ganz geschickt herauskommen. Es kann also selbstverständlich von einem Vergleiche der Patti mit den grossen Sängerinnen einer Zeit, die freilich auch schon zur Vergangenheit geworden ist, mit Henriette Sontag und Jenny Lind, nicht die Rede sein. Das Einzige von virtuosen Vortragsweisen, worin bei ihr Natur und Kunst vollständig Eins geworden sind, ist ihr Staccato, worin sie bis zum hohen *f* hinauf einzig in ihrer Art da steht.

Der Timbre ihrer Stimme im Allgemeinen ist schwer zu beschreiben. Sie besitzt tiefere Brusttöne, die recht klangvoll sind, das Medium der Stimme hat mehr einen französischen als einen italiänischen Charakter, aber schon mit dem zweigestrichenen *d* und *e* beginnt ein heller, nicht durch sein Volumen imponirender, aber intensiv klangvoller, echter Sopran, dessen Töne bis zum dreigestrichenen *f* überall mit gleicher Tonstärke und ohne alle Schärfe schwingen. Man kann also im Grunde nicht sagen, dass sie eine „kleine" Stimme habe, denn in den getragenen Tönen der eigentlichen Sopran-Region wird die Stimme durch die Intensität des Tones gross, füllt die ausgedehntesten Räume, wie z. B. unseren Gürzenichsaal, vollkommen aus und ist selbst bei dem leisesten Ansatze des *piano* noch überall hörbar. Die Stimme von Carlotta Patti ist mithin jedenfalls ein Phänomen, das nicht bloss den Musiker und Gesanglehrer, sondern auch den Physiologen und Akustiker in hohem Grade interessiren muss. Allein desshalb die unläugbare, ganz ausserordentliche Wirkung der Leistungen der Sängerin auf das Publicum und ihren ganzen künstlerischen Werth bloss auf das Physische reduciren zu wollen, ist eine schreiende Ungerechtigkeit, die nach allem, was wir in diesem Artikel lobend oder tadelnd hervorgehoben haben, Jedem einleuchten wird, der unsere Beurtheilung mit ihrem Gesange vergleicht. Eine Kritik, welche auch bei ausserordentlichen Erscheinungen nur darauf ausgeht, Flecken aufzuspüren, ist nicht die unserige und, was die Hauptsache ist, fördert auch keineswegs die Kunst, zumal wenn die Absicht, wo nicht zu kränken, doch wenigstens eine Rolle zu spielen, durchblickt. Uns scheint es eine richtigere Aufgabe der Kritik gerade bei eminenten Talenten zu sein, ihnen, mit freudiger Anerkennung ihrer glücklichen Bevorzugung durch die Natur, wohlwollende Winke zu geben, die sie auf die unendliche Höhe der Kunst aufmerksam machen, welche zu erklimmen selbst dem Genie nicht ohne Mühe und Arbeit gegeben ist.

Die anderen Genossen der Gesellschaft des Concert-Unternehmers Herrn Ullman führen so berühmte und in Deutschland bereits so hochgeachtete Namen, dass es überflüssig ist, über ihre hohen künstlerischen Leistungen in dem Concerte vom 23. ins Einzelne zu gehen. Wir erwähnen nur die Thatsache zunächst, dass der Vortrag von Mendelssohn's Violin-Concert (namentlich in den beiden ersten Sätzen) und vollends der Othello-Phantasie von Ernst durch Ferdinand Laub begeisterte Bravo's hervorrief; wir haben diese Phantasie so oft gehört, dass sie uns ziemlich gleichgültig geworden war, aber Laub's Spiel brachte sie uns wieder in ganz neuer Frische vor die Sinne und offenbarte den grossen Violinisten in jedem Tacte. Was sollen wir ferner dem Preise hinzufügen, den Alfred Jaell überall, wo er erscheint, durch die fabelhafte Meisterschaft auf dem Pianoforte davonträgt, welches er nach Willkür bald zum brausenden Orchester, bald zur zarten Laute oder zum bezaubernden Glockenspiel macht? Wenn die strengere Kritik vielleicht in der Auffassung des ersten Satzes von Beethoven's *Es-dur*-Concert hier und da anderer Meinung sein dürfte, so wurde doch auch diese durch den vollendeten Vortrag der Variationen von Händel, des Walzers von Chopin und der duftreichen Triller-Verzierungen der Melodie *Home, sweet home,* nicht nur zum Schweigen, sondern auch zum Einstimmen in den stürmischen Applaus des Publicums gebracht. Herr Kellermann endlich zeigte sich als einen recht wackeren Violoncellisten, und sein ausdrucksvoller Vortrag der Melodie in dem Adagio von Mozart und der Romanesca von Servais erhielt ebenfalls lebhaften Beifall.

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Kreuznach, 3. Februar. Die hiesigen musicalischen Verhältnisse, in früheren Zeiten blühend, hatten später eine längere, recht trostlose Periode zu überstehen. Erst in den letzten Jahren haben sie angefangen, sich wieder in erfreulicher Weise zu heben. Das eigentliche musicalische Leben beschränkt sich, den Verhältnissen eines so bedeutenden Badeortes entsprechend, auf den Winter, während der Sommer, ausser den Productionen unseres sehr tüchtigen Bade-Orchesters und Virtuosen-Concerten, wenig bietet. Für letztere herrscht indessen so geringe Theilnahme, dass nur Künstler ersten Ranges auf einen die Kosten übersteigenden Erfolg rechnen können. Im Winter entfalten ein Instrumental-Verein (dessen Kern die hiesigen Musiker und die Mitglieder des Bade-Orchesters bilden) und ein Gesang-Verein für gemischten Chor ihre Thätigkeit, während mehrere Männer-Gesangvereine auch im Sommer fortwirken. Ausser den Aufführungen in den geschlossenen Vereinskreisen werden auch öffentliche Concerte veranstaltet, deren letztes unter Anderem folgende Musikstücke zu Gehör brachte: Ouverture zu Medea von Cherubini, *Allegretto scherzando* aus der *F-dur*-Sinfonie von Beethoven, Männerchor aus „Schloss Candra“ von Wolfram, Chor aus der „Schöpfung“ von Haydn („Die Himmel erzählen“) nebst dem einleitenden Tenor-Recitativ, letzteres von einem Dilettanten recht wacker gesungen. Dann für Clavier: Concert in *Es-dur* von Beethoven und Ungarische Rhapsodie von Liszt, beide Piecen von Herrn Pallat aus Wiesbaden mit virtuoser Technik und edler Auffassung vorgetragen und sehr beifällig aufgenommen. Ferner für Sopran: Arien aus der „Schöpfung“ („Nun beut“), aus den „Katakomben“ und aus dem „Advocat“ von Hiller, alle drei Piecen von Fräulein Rempel aus Köln mit ungetheiltem Beifalle vorgetragen. Die jugendliche Künstlerin hat ihre Laufbahn mit Erfolg begonnen und auch hier namentlich durch ihren natürlichen, von aller Affectation fernen und doch ausdrucksvollen Vortrag den besten Eindruck gemacht. —r.

Stuttgart. Das Abonnements-Concert Nr. 6, welches Dinstag den 26. Januar Statt fand, verdient einer besonderen Erwähnung, da es durchaus nur Nummern brachte, welche zum ersten Male in unserer Stadt zur Aufführung kamen oder wirkliche Novitäten waren. Den Anfang bildete Beethoven's Ouverture *C-dur*, Op. 124. So oft wir von einem Beethoven'schen oder Mozart'schen Opus auf dem Programm das Wort „neu“ lesen müssen, überkommt uns eine Beschämung über den langsamen Fortschritt der classischen Musik bei uns. Die zweite „Neuheit“ bildete ein Meisterwerk, das längst in Leipzig, Köln, Berlin, London und selbst in Paris auf Concert-Programmen glänzte — Sebastian Bach's Concert für drei Claviere mit Begleitung des Streich-Quartetts. Unser Publicum war sichtlich von Staunen und Bewunderung ergriffen über diese kolossalen Umrisse, ausgefüllt bald von der Wucht contrapunktischer Erhabenheit, bald sich ergehend in dem reizendsten melodischen Flusse, bald verziert von humoristischen Arabesken. Hier hat sich der Triumph der Tonkunst über den Einfluss der Zeit aufs glänzendste bewährt. Dieses Concert wurde meisterhaft ausgeführt von den Herren Speidel und Winternitz und Herrn Hof-Capellmeister Eckert, der sich auch in diesem Genre als Künstler von Geschmack und gutem Stil erwies. Als Ironie beinahe folgte ein modernstes Werk, die Hochzeitsmusik und ein Vorspiel zu Hebbel's Nibelungen, von O. Bach 1863 componirt. Hier stehen wir auf dem echten Richard Wagner'schen Boden. Kolossaler Effect, aber nicht durch contrapunktische Arbeit hervorgebracht, sondern durch Massen-Aufwendung von Schall- und Prall-Instrumenten. Die zweite Abtheilung bildete ein uns Stuttgarter speciel ansprechendes neuestes Werk unseres talentvollen und strebsamen Orchester-Mitgliedes Abert, eine grosse Programm-Sinfonie, die den Titel führt: Columbus, musicalisches Seegemälde. Der erste Satz schildert die Abfahrt und die Empfindungen der Hoffnung und Freude. Es herrscht durchaus eine weiche Stimmung, wie sie bei ruhiger See den Fahrenden beschleicht, und wir wiegen uns gern auf diesen sanft hingleitenden Tonwellen. Der zweite Satz, Scherzo, soll Matrosen-Scherze schildern. Hier finden wir die Motive und die echt sinfonischen Rhythmen etwas zu geistreich und zu fein angelegt für Matrosenscherze; hier hätte das Scherzo aus Mendelssohn's *A-moll*-Sinfonie mit seinen derben schottischen Tänzen den richtigeren Anhaltspunkt geben können. Als Arbeit ist aber dieser Satz meisterhaft; hier ist nicht blosse Tonmalerei, sondern wirklicher Humor. Der dritte Satz, Adagio, hat die Ueberschrift: „Ein Abend auf dem Meere“; es ist ein pures Tongemälde, in welchem keine thematische Verarbeitung angewandt wird; bald hören wir Töne, wie aus der Tiefe des Meeresgrundes angestossen, bald schwungvolle Harmonieen, bald den gemessenen Paukenschlag, der als bald verengte, bald erweiterte Triole dem am Ende etwas zu lang hinausgezogenen Satze noch den nothwendigen Pulsschlag gibt. Dieses Tongemälde wurde von dem Publicum am reichlichsten beklatscht. Weniger gefiel der letzte Satz: „Erneute Hoffnungen. Widerstand der Elemente gegen weiteres Vordringen, Empörung. Sturm. Land.“ Hier verfällt der Componist in die realistische Richtung der Wagner'schen Schule. Donnerrollen, Blitzzacken, Wolkenschwüle, Sturmheulen — das alles wird mit Aufwand des stärksten Colorits gegeben, und am Ende betäuben gar die Kanonenschüsse das Ohr. Hier hätte Beethoven's Sturm in der Pastoral-Sinfonie maassgebend bleiben sollen, denn die Musik soll einmal eben nicht zum Vehikel der Realität dienen; wenn sie nicht mehr ideal gehalten ist, so hört sie auf als höhere Kunst zu wirken und wird blosse Decorationsmusik. Im Uebrigen zeigt diese neue Composition Abert's einen bedeutenden Fortschritt in der Technik der Instrumentation; er handhabt dieselbe so fest und sicher, wie nur die gereifteren Meister es vermögen, und wir alle sind der Direction dieser Concerte Dank schuldig, uns Gelegenheit geboten zu haben, ein Werk zu hören, das verdient, die Runde durch alle Concertsäle Deutschlands zu machen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'*schen Buchhandlung.

Nr. 7. KÖLN, 13. Februar 1864. XII. Jahrgang.

Pariser Briefe.

(Schluss. S. Nr. 4.)

Unter den öffentlichen Concerten stehen durch die zahlreiche Zuhörerschaft und ihren Einfluss auf den Fortschritt eines gediegeneren Geschmacks die *Concerts populaires* obenan. Sie begannen Anfangs November v. J.; gleich in der ersten Probe brachten die Orchester-Mitglieder dem wackeren Pasdeloup, dem Stifter und Dirigenten des Instituts, eine herzliche Ovation und überreichten ihm ein diamantenes Kreuz, um hinter der kaiserlichen Gunst, die ihn zum Ritter der Ehrenlegion erhoben hatte, nicht zurück zu bleiben. Die Concerte finden bekanntlich Sonntags in den Mittagsstunden Statt und der grosse Circus Napoléon ist stets überfüllt. Die Programme brachten unter Anderem gleich zur Eröffnung Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum und eine Sinfonie in *D-dur* (Nr. 43) von J. Haydn; dann Weber's Oberon-Ouverture, Mendelssohn's Violin-Concert, gespielt von Sivori und mit einem im buchstäblichen Sinne tausendstimmigen Bravo aufgenommen; Mozart's Sinfonie in *D-dur* und Beethoven's in *A-dur* in einem und demselben Concerte, dem dritten, dazwischen noch Meyerbeer's Polonaise aus der Struensee-Musik, ein Adagio von Haydn mit allen Saiten-Instrumenten (eine Concession an das Publicum, welches diese Gesammt-Ausführungen verlangt, die bekanntlich das Conservatoire aufgebracht hat) und Mendelssohn's Hebriden.

Das vierte Concert war durch den kühnen Versuch merkwürdig, den Pasdeloup machte, den Parisern nichts Geringeres als die Suite in *D-dur* von Joh. Seb. Bach vorzuführen! Hier offenbarte sich aber sehr deutlich, was ich schon oft in meinen Briefen behauptet habe, dass die Ausschmückung der Kammermusik-Programme und mancher Concert-Matineen mit Bach'schen Clavierstücken eitel Modesache ist und weiter nichts, denn nicht nur das grosse musicalische Publicum von Paris, sondern auch die meisten Musiker sind über das Achselzucken bei Bach's Musik noch nicht hinaus. Man hörte die genannte Suite stillschweigend und aufmerksam an, ein Zeichen von Beifall liess sich am Schlusse keiner einzigen Nummer hören, am Ende ein schwacher Applaus, der offenbar mehr der Ausführung als dem Werke galt. Und die Kritik der musicalischen Blätter? „Gestehen wir nur offen," heisst es darin, „dass diese Musik nicht den geringsten Reiz für uns hat und nur ein archäologisches Interesse erregt. Herr Pasdeloup ist zu loben, dass er einmal eine Probe davon gegeben hat, hoffentlich kommt er aber nicht sehr oft darauf zurück. Wenn man will, ist das freilich classische Musik (wahrhaftig?), aber populär wird sie nie werden. Die vortreffliche Ausführung war nöthig, um manche Stellen vor einiger modernen Heiterkeit zu retten." — Nun, das ist wenigstens aufrichtig gesprochen.

Das Publicum dieser Concerte erneuert sich, die Fremden ausgenommen, nur wenig, und das macht die Aufstellung der Programme schwierig. Es hat seine Lieblinge unter den Componisten und von ihren Werken auch wieder seine Mignons; diese erwartet es mit Ungeduld, um sie wo möglich auf Dacapo-Ruf zwei Mal zu hören. Bei solchen Umständen kann nur ein Dirigent, dessen Stellung so fest in der Gunst des Publicums ist, wie Pasdeloup's, der Kälte der Zuhörer Trotz bieten, was sehr ehrenwerth, aber um so gewagter war, als Haydn's *C-dur*-Sinfonie und Mendelssohn's *A-dur*-Sinfonie neben Bach auf dem Programme standen. Vor Allem rächte sich aber das Publicum durch den stürmischen Dacapo-Ruf von Beethoven's Balletmusik zum Prometheus.

In den folgenden Concerten hörte man Beethoven's Pastoral-Sinfonie, Gluck's Ouverture zur Iphigenie in Aulis, gemessen und mit prächtiger Fülle der Saiten-Instrumente vorgetragen, während im Finale der Sinfonie Posaunen und Hörner nicht immer befriedigten, Weber-Berlioz' Aufforderung zum Tanze, die *G-moll-* und die

grosse *C-dur*-Sinfonie von Mozart, ein Violoncell-Concert von Molique, gespielt von Piatti, Schumann's Ouverture zur Genoveva, das Septett von Beethoven, Ouverture zur Athalia von Mendelssohn u. s. w.

Die Conservatoire-Concerte haben am Sonntag den 10. Januar wieder begonnen. Dem Wunsche einer doppelten Reihe derselben, so dass jedes Concert für die Zuhörer eines zweiten Abonnements wiederholt würde, ist eben so wenig entsprochen worden, als der erwarteten Abwechslung der Programme; im zweiten wurde z. B. Rameau's kleiner Chor aus Castor und Pollux zum dreissigsten Male gegeben, indessen zum ersten Male nicht *bis* gerufen — das war wenigstens doch ein Zeichen von Fortschritt. „Haben wir denn weiter nichts als das?" — sagt ein hiesiges Blatt; „was sollen die Deutschen von uns denken, die fast alle Monate ganze Chorwerke von Händel, Bach und anderen Meistern aufführen, deren Namen man kaum in Frankreich kennt?" — Der Mann hat Recht, aber obwohl ein Pariser, scheint er doch die Grundsätze der Sparsamkeit, die bei der Concert-Gesellschaft vorwalten, nicht zu kennen. Die Choristen in den Conservatoire-Concerten werden bezahlt; ein neu einzustudirender Chor oder gar ein Oratorium kosten zu viel Geld! Im ersten Concerte — es begann mit Beethoven's *C-moll*-Sinfonie — dirigirte Herr George Hainl, der neu erwählte Director, zum ersten Male. Nach dem ersten Allegro wurde ihm eine dreifache Ovation gebracht, die er auch verdient. Im zweiten Concerte kam wirklich die Ouverture eines Zeitgenossen daran: Struensee von Meyerbeer, doch nur die Ouverture, nachdem die *Concerts populaires* mit der Aufführung der ganzen Musik zu dem Drama schon im vorigen Jahre vorangegangen waren. Die Stimmung der Blas-Instrumente war nicht rein, was in der Einleitung störend war; als sie warm geworden waren, ging es besser. Aber sollte bei solch einer Musteranstalt nicht ein zweiter Saal zu Gebote stehen, wo man die Instrumente anblasen könnte, bevor sie auf der Orchesterbühne ertönen? Ob Meyerbeer's Ouverture nun zu den dreissig zählen wird, die seit Gründung der Concerte nur ein Mal gemacht worden sind, oder zu den oft und öfter wiederholten, müssen wir abwarten. Als begünstigte sind gegeben worden: Oberon 37 Mal, Euryanthe 16, Tell 15, Freischütz 11, Coriolan 9, Sommernachtstraum 9, *Chasse du Jeune Henri* 9, Fidelio 7, Fingalshöhle 6, Egmont 6, Zauberflöte 6, Iphigenie in Aulis 5, Leonore 4 Mal. — Uebrigens hatte der conservative Tempel in diesem zweiten Concerte auch einem jungen Künstler, Georg Pfeiffer, seine Pforten geöffnet, was auch nur selten der Fall ist. Er scheint das Talent seiner Mutter geerbt zu haben, die eine der gebildetsten Damen von Paris ist. Er spielte das *C-moll*-Concert von Beethoven recht gut (die Cadenz im ersten Allegro war indess stark modernisirt), das Andante mit Ausdruck und das Finale mit leichtem, perlendem Anschlag.

Ueber die neue Oper des zweiundachtzigjährigen Meisters Auber im nächsten Briefe. Für heute nur noch ein Wort über Fraschini, den wir wohl so bald nicht wieder hören werden, denn er hat sich ganz zum Spanier gemacht und hat seit 1852, wo er dort und in Portugal lebt, eine solche Vorliebe für die pyrenäische Halbinsel bekommen, dass er sogar noch den Tag vor seinem Auftreten hier in einem Anfalle von Heimweh 100,000 Frcs. Abstandsgeld geboten hat, wenn man ihn seines Contractes entliesse. Jetzt ist er auch schon nach der Vorstellung am 10. Januar wieder nach Madrid abgereist. Dieser eminente Künstler besitzt aber, obwohl an fünfzig Jahre alt*), immer noch eine so leicht und rein ansprechende, tonvolle, ja, mächtige Tenorstimme, dass sie an und für sich schon wunderbar überrascht und imponirt, doppelt aber und fesselnd über alle Maassen, wenn der ausdrucksvolle Vortrag und die correcte und namentlich im Verbinden der Töne vollendete Schule des Gesanges hinzutritt. Früher soll sein Spiel sehr nachlässig und hölzern gewesen sein, hier war dies aber durchaus nicht der Fall; er wurde jedem Charakter seiner Rolle gerecht.

B. P.

Aus Bremen.

Eine alte Oper und ein neues Oratorium.

Den 2. Februar 1864.

Die Saison ist auf ihrer Höhe, wir schwelgen in Musik. Von den Kunstgenüssen, die von dem einen Dinstag bis zum nächsten dargeboten werden, dürfen wir nur die bedeutendsten anführen, um die Leser auf die Höhe der Situation zu versetzen. Da war die zweimalige Aufführung der Mozart'schen Oper „Idomeneus", die erste des Oratoriums „Gideon" von Ludwig Meinardus, eine Quartett-Soiree, ein Mozart-Abend im Künstler-Vereine und das siebente Privat-Concert mit einer neuen Composition für Chor und Orchester von Reinthaler („Das Mädchen von Cola", nach Ossian's „Darthula") — fast zu viel für die Genussfähigkeit des Publicums und die kritischen Ver-

*) In dem kurzen biographischen Abrisse Fraschini's in Nr. 50 des vor. Jahrgangs der Niederrh. Musik-Zeitung ist das Geburtsjahr 1817, in Fétis' *Biographie universelle, 2me Edition*, aber 1815 angegeben, wonach er also jetzt im 49. Jahre steht. Bekanntlich hat er vor 1852 in Wien wiederholt mit grossem Beifalle gesungen. Die Redaction.

pflichtungen der Presse. Um Allem gerecht zu werden, lassen wir Eines nach dem Anderen an die Reihe kommen. Anziehend an dem Treiben dieser musicalischen Woche war besonders der Contrast; man kann sich kaum einen eigenthümlicheren und mehr charakteristischen Gegensatz denken, als den, welchen im Laufe weniger Tage die erste dramatische Oper Mozart's und das Oratorium von Meinardus darboten. Nicht wegen der Verschiedenheit des Stoffes und Gebietes, sondern wegen der so unendlich abweichenden Gefühls- und Denkweise, die sich in beiden Werken abspiegelt. Jene ein Musterbild des classischen Stils, in welchem sich vor achtzig Jahren die Musik bewegte, dieses durchaus ein Product der Gegenwart und ein bezeichnender Ausdruck ihres eigenen Stils und der tiefen Kluft, welche sie von jener Periode der Classicität trennt. Wenn wir beide Werke, die so grundverschieden sind, dass sie kaum neben einander genannt werden können, dennoch zusammenstellen, so geschieht es eben nicht aus inneren Gründen, sondern um des pikanten Contrastes willen, den jene alte Oper und dieses neue Oratorium bilden.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung des „Idomeneus" von Mozart liegt in dem von Gluck angebahnten, von Mozart vollzogenen Bruche mit der Vergangenheit der Oper, die von beiden Meistern aus einer bloss musicalischen Schöpfung zu einem dramatischen Kunstwerke weitergebildet wurde. Die Musik erhebt sich darin zur Höhe des Kunstwerkes und trägt den völligen Umschwung zur Schau, den um jene Zeit die ganze geistige Welt auf allen Gebieten an sich selbst vollzog. Die Mission, welche Goethe als dramatischer Dichter durchführte, eben dieselbe hatten Gluck und Mozart als Operndichter durchzuführen.

Jede neue Richtung trägt aber bei ihrem Auftreten nach dem Laufe aller irdischen Dinge die Mängel und die Ungewandtheit an der Stirn, welche mit jedem Anfange verbunden sind. Dürfen wir den Fortschritt Gluck's und Mozart's im „Orpheus" und „Idomeneus" zum dramatischen Kunstwerke als das bezeichnen, was unsterblich ist, so stossen wir auf das Sterbliche, sobald wir die Art der Ausführung betrachten. So hoch der Flug eines Genius sich erheben mag, er reicht nie bei dem ersten Versuche bis an die Wolken. Oder ohne Bild gesprochen: Jene beiden Opern, im Ganzen und im Charakter grossartige, wunderbare Werke, sind doch nur Anfänge und Versuche; sie müssen es sein, weil sonst jede weitere Entwicklung unmöglich, damit also ein geistiges Gesetz umgestossen wäre. Wer den Orpheus Gluck's als ein vollendetes Kunstwerk preist, setzt damit die Armide und die Iphigenien desselben Tondichters herab; wer vor dem Idomeneus von Mozart anbetend stehen bleibt, zeigt damit, dass er Figaro's Hochzeit und Don Juan nicht nach ihrem Werthe zu schätzen weiss. Gerade die späteren Werke der beiden grossen Meister geben den Beweis, dass die ersten Schöpfungen, die ihr Genius der Welt schenkte, bei aller Vortrefflichkeit doch nur erste Stufen und unvollkommene Anfänge sind, dass sie jenen späteren Dichtungen gegenüber nur eine kunstgeschichtliche Bedeutung haben.

Und das ist es eben, was jene Opern sterblich macht und sie nicht mehr zu dauerndem Leben gelangen lässt. Es kommt noch Eines hinzu: die Wahl der Stoffe. In der classischen Zeit war die Antike das einzige Ideal der Wissenschaft und Kunst. Die Operndichter jener Periode haben das ganze Alterthum mit allen seinen Stoffen auf die Bühne gebracht. Andere Zeiten, andere Sitten. Unsere Gegenwart denkt nicht mehr so; sie ist durch die romantische Strömung hindurchgegangen, und wenn sie auch weit entfernt ist, die Verachtung der Romantiker gegen die Antike zu theilen, so ist sie doch auch weit entfernt von der beschränkten Anbetung derselben. Schon Mozart übrigens hat nach dem Idomeneus nur noch einmal, im Titus, einen alten Stoff behandelt; bei der Wahl der übrigen handelte er schon instinctiv in dem Vorgefühle der Wandlungen, welche die Anschauungsweise jener Zeit durchmachte.

Der Idomeneus hat nie die Bühne beherrscht, wie es Don Juan, Figaro, die Zauberflöte gethan haben und noch thun. Alle Pracht der Gedanken, die wundervolle Färbung der Instrumentation, die ergreifende, dramatische Wahrheit der Recitative, Arien und Chöre haben ihm nicht dazu verhelfen können, auf dem Repertoire sich zu behaupten. Darüber mögen wir Mozartianer uns die Haare ausraufen — wenn anders nicht triftige Gründe von einem solchen Verfahren abmahnen —, wir mögen das Publicum dumm und gefühllos schelten: es ist nun einmal so und nicht zu ändern. Die Leute haben auch in ihrer Weise Recht. Der Laie, wenn er dem ersten Acte der Oper beigewohnt hat, spricht kaltblütig den schlimmsten Fluch aus, den es gibt: er nennt die Tondichtung langweilig. Wenn ihm dann weiter im zweiten und dritten Aufzuge Mozart den ganzen wunderbaren Zauber seiner Melodie entgegenträgt, nun ja, so hat er Augenblicke des Entzückens und schwelgt in den süssen Weisen, aber er sagt zum Schlusse: langweilig ist die Geschichte doch. Und wenn man ihm mit Engelszungen alle Herrlichkeiten des Idomeneus der Reihe nach vorhält, so widerspricht er vielleicht nicht, aber er leistet passiven Widerstand und bleibt bei den ferneren Aufführungen zu Hause.

Eine Darstellung des Idomeneus ist und war seit vielen Jahren ein hohes Fest für die Verehrer der classischen

Musik, eine Anstandspflicht für die Bühnen, wenn sie sich aus dem Lärm da draussen in das Allerheiligste zurückziehen wollten; und so wird es bleiben. Wenn eine Direction oder ein Capellmeister sich und den Musikfreunden einen ausgesuchten Genuss bereiten wollen, so erquicken sie eine stille Gemeinde mit den ersten dramatischen Opern Gluck's und Mozart's, und sehen ganz gut ein, dass man dergleichen nur ab und an thun kann. Darum sind die Leute in den Logen und im Parterre noch keine Barbaren. Ist's nicht auf anderen geistigen Gebieten gerade so? Wenn Iphigenie und Tasso gegeben werden, stürmen die Leute auch nicht die Casse, aber diejenigen, welche drinnen im Tempel der Kunst sitzen und der Wunderpracht der Dichtungen sich hingeben, über die kommt die Weihe der Poesie.

Als Herr Capellmeister Hentschel den Idomeneus einstudirte, wusste er wohl, wie die Sachen stehen, und er hat doch alle Kraft an das Werk gesetzt, obwohl es über die dritte Aufführung schwerlich hinauskommt. Hätte er über grosse, fein geschulte Chöre, über noch mehr Künstler-Naturen wie Frau Haase, über prachtvolle Decorationen zu gebieten, so könnte er die Oper auf die doppelte Zahl von Darstellungen bringen. Was er gethan und wozu er die ihm Untergebenen gebracht hat, ist durchaus ehrenwerth und gehört zu den Lichtblicken, die eine Direction bei gutem Willen und künstlerischem Sinne selbst in beschränkten Verhältnissen gewinnen kann. Die Chöre gelangten zwar mit allen Anstrengungen nicht so weit, den Wohllaut und die mächtigen Wirkungen, die Mozart sich dachte, zu erreichen, allein es wurde doch hier wie in den Solo-Partieen unendlich viel mehr geleistet, als erwartet werden durfte.

Wandern wir aus dem Theater in den Concertsaal, so treten wir in eine ganz andere Welt. Unter der Leitung des Herrn Engel und bei Anwesenheit des Componisten wurde am 29. Januar das Oratorium „Gideon“ vom Musik-Director Ludwig Meinardus in Glogau durch den hiesigen Gesangverein zum ersten Male aufgeführt, nachdem Oldenburg damit vorangegangen war. Das Werk ist das zweite oratorische des Componisten, der einen Petrus schrieb und einen Salomo so eben vollendet hat. Man darf ihn als Oratorien-Componisten freudig begrüssen und seiner weiteren Entwicklung mit den besten Erwartungen entgegensehen. Der Gideon, dessen Text Meinardus selbst nach der biblischen Erzählung im Buche der Richter zusammengestellt hat, steht mitten in unserer Zeit und ihrer musicalischen Denkweise; es ist ein Oratorium, welches sich auf den seit einem Jahrhundert geltenden Grundlagen aufbaut und der weltlich-dramatischen Richtung, welche diese Gattung besonders seit Mendelssohn eingeschlagen hat, angehört. Sie vereinigt den hohen sittlichen Ernst, der in der Handlung vorwaltet, mit der ganzen Beweglichkeit und Freiheit der Behandlung, welche die Gegenwart gestattet und nothwendig macht. Die Vorwürfe, welchen Mendelssohn begegnete, als er beim Paulus und Elias einen neuen Geist in die alten Formen brachte, die Vorwürfe, dass damit ein Frevel gegen die Worte der heiligen Schrift begangen sei, sind längst verstummt oder werden doch nur von beschränkten Zeloten noch vorgebracht. Unsere Zeit denkt und handelt anders als das vorige Jahrhundert, und hat dazu ein volles Recht. Wir haben auf Grund jenes Schrittes, den Mendelssohn gethan, eine ganze Reihe von vortrefflichen Werken erhalten, unter denen der Gideon seinen Platz stattlich ausfüllt.

Charakteristisch an diesem Oratorium, mehr als an irgend einem, das wir seit Jahren gehört haben, ist des Componisten Neigung zum Dramatischen. Sie tritt so prägnant auf, dass wir beim Hören das Gefühl hatten, er müsse ein ganz besonderes Talent für die Oper haben; und man sagt uns auch, dass er im Begriffe stehe, dieses Gebiet zu betreten. Eine der bezeichnenden Eigenschaften seines Gideon ist die knappe, gedrungene Form, in der er sich bewegt. Diejenigen Abschnitte des Textes, welche die eigentliche Handlung enthalten, treten besonders fest und energisch auf. Gegen sie lässt Meinardus alles Lyrische zurücktreten, und zwar, wie uns scheint, mit Vorbedacht und mit dem Gefühle, dass das Hauptgewicht auf jene sich zu concentriren habe. Die Solo-Partieen entwickeln sich viel weniger selbständig und breit, als die Chöre; besonders Sopran und Alt haben nur geringen Raum und wenige Nummern, während Tenor und Bass, deren Träger zugleich Träger der Handlung sind, mit dem Chor das ganze Werk beherrschen. Für die meisten Zuhörer wird das befremdend sein, weil sie gewohnt sind, dass die vier Solisten alle ein gewisses Maass von Arien zugewiesen erhalten. Der Componist handelte indessen von seinem Standpunkte aus ganz richtig und war dabei auch durch den Stoff gerechtfertigt.

In den Solosätzen nun der männlichen Personen wie in den Chören ist ein frisches dramatisches Leben und ein schlagender, charakteristischer Ausdruck, der dem Componisten bis zum Schlusse treu bleibt. Was ausserhalb des angedeuteten Bereiches liegt, der Anfang des Oratoriums bis zum Beginne der eigentlichen Handlung, scheint uns an Werth gegen den Haupttheil zurückzustehen. Es bedarf einiger Zeit, ehe der Componist, und wir mit ihm, warm wird; er bricht oft unerwartet früh ab und geht über Einiges rasch hinweg, was man sich als näher auszuführen denkt. Die Worte Gideon's und sein Gespräch mit

dem Engel könnten eindringlichere Färbung und mehr Lichter vertragen. Von dem Augenblicke an, wo Thaten bevorstehen und das Volk zu handeln beginnt, ist weit mehr Leben da und Alles gestaltet sich lebendiger.

Was die Musik an sich betrifft, so zeigt sie durchweg, dass dem Componisten nicht nur eine tüchtige Durchbildung, sondern auch eine vielseitige Begabung und Formgewandtheit zu Gebote stehen. Seine Ausdrucksweise ist natürlich und charakteristisch, ohne Prunk und Affectation, bestimmt und energisch, klar und durchsichtig. In der Instrumentation spiegelt sich die Ausbildung der Orchestermittel, wie sie sich bis zu Richard Wagner heran entwickelt hat; er greift keck in den Farbentopf, ohne grelle Effecte zu suchen. Im Ganzen steht er durchaus auf eigenen Füssen und geht seinen eigenen Weg. Dass man hier und dort an Eines oder das Andere gemahnt wird, ist erklärlich; so fielen uns zwei Stellen auf, welche stark an den Lohengrin erinnerten, doch nicht so, dass man darum dem Componisten Unselbständigkeit vorwerfen könnte. Alles in Allem hat er ein Werk geschaffen, das ihm Ehre macht und eine werthvolle Bereicherung der musicalischen Literatur genannt werden muss.

F. Pletzer.

Aus Aachen.

Der Neubau unseres Concertsaales hat schon gute Früchte getragen, die Zahl der Abonnenten zu den Winter-Concerten hat sich merklich vermehrt. Die hauptsächlichste Anziehungskraft für das erste Concert lag in dem Auftreten der Frau Clara Schumann in demselben; sie spielte darin das Concert in *G-dur* von Beethoven und das Concertstück von Weber. Es ist unnöthig, ins Einzelne über die hervorragenden Eigenschaften des Spiels dieser Königin der Pianisten einzugehen; es genügt, zu bestätigen, dass sie hier in ihrer ganzen Majestät gethront und das Publicum sich unterthan gemacht hat. Das Programm war durch Cherubini's Ouverture zu Anakreon und Beethoven's *Sinfonia eroica* vervollständigt; beide wurden vom Orchester fein ausgeführt, im ersten Satze der Sinfonie wäre vielleicht etwas mehr Schwung und Bewegung zu wünschen gewesen *). Den Schluss machte das Finale zur Lorelei von Mendelssohn, worin unsere geschätzte und beliebte Sängerin Frau Neuss-Deutz Gelegenheit hatte, ihre schöne Stimme und dramatischen Vortrag glänzend zu entfalten.

Das zweite Concert brachte uns ein Werk von Ferdinand Hillér, das Oratorium: „Die Zerstörung von Jerusalem", welches wir, wenn wir nicht irren, zum ersten Male hier hörten. Diese Schöpfung des genialen Componisten hat bekanntlich überall, wo sie aufgeführt worden ist, die wärmste Aufnahme gefunden, welche ihr auch bei uns in hohem Grade zu Theil wurde. Wenn unser Chor- und Orchester-Personal das Werk prachtvoll wiedergegeben haben, so hat die feurige und begeisternde Leitung des Componisten selbst reichlichen Antheil an dem Erfolg und dem mächtigen Eindruck des Ganzen. Fräulein Rothenberger von Köln, Frau W. und Herr Göbbels von hier und Herr Stägemann vom Hoftheater in Hannover lösten ihre Aufgaben mit Liebe zur Sache und mit Talent; Herr Stägemann hat durch dieses erste Auftreten bei uns einen schönen Erfolg durch eine volle und sonore Baritonstimme und einen edeln Vortrag errungen.

Ueber dem dritten Concerte leuchtete kein guter Stern, sowohl in Bezug auf das Programm als auf die Ausführung einer der schwächeren Compositionen des sonst ausgezeichneten Tondichters Niels W. Gade, der Sinfonie Nr. IV. in *C-dur*, und einer Hymne an die Musik von J. O. Grimm, welche zwar einige hübsche Chor- und Instrumental-Effecte enthält, aber auch bei besserer Ausführung, als ihr hier zu Theil wurde, wohl kaum die Bürgschaft eines Erfolges in sich trägt. Bei so bewandten Umständen hatte unser geschickter und fleissiger Concertmeister Herr Fleischhauer gut Spiel, um sein Talent glänzen zu lassen und das etwas abgespannte Publicum wieder zu beleben, so gewagt es auch im Allgemeinen ist, eine Composition von Viotti vorzutragen. Allein Herr Fleischhauer hat über alle Hindernisse gesiegt und das 28. Werk Viotti's mit Sicherheit und Schwung und namentlich mit der Breite des Tones ausgeführt, welche die Composition verlangt. Das Publicum nahm sein Spiel mit dem wärmsten Applaus auf. — Im zweiten Theile wurde durch die Aufführung der Musik zu den „Ruinen von Athen" von Beethoven dessen 93. Geburtstag gefeiert. Der verbindende Text, der zur Verherrlichung des grossen Meisters so poetisch aufgefasst ist, erinnerte uns an den so früh dahingeschiedenen Dichter Inkermann-Sternau, der zuletzt unter uns weilte.

Das vierte Concert fand einen besonderen Reiz in der Person der Frau Pflughaupt, welche an diesem Abende sich als eine Pianistin ersten Ranges durch den vollendeten Vortrag des *F-moll*-Concertes von Chopin, der Campanella von Liszt und der Königin-Polka von J. Raff

*) Ohne dem Urtheil des geehrten Herrn Correspondenten zu nahe treten zu wollen, möchten wir nur bemerken, dass selbst die geringste Ueberschreitung des Zeitmaasses nach der Seite der Bewegung hin Gefahr läuft, den ersten Satz um seinen heroischen Charakter zu bringen. Die Redaction.

bewährte. Ihre technische Fertigkeit ist vollkommen, ihr Spiel zeichnet sich durch merkwürdige Rundung und Reinlichkeit aus; mit einer anmuthigen Elasticität verbindet sich ein mächtiger Schwung und ein leidenschaftlicher Ausdruck, und alles das wird erhöht durch eine geniale Auffassung. Wir können sagen, dass wir niemals die melancholisch-romantische Musik Chopin's mit der Feinheit ihrer Passagen-Figuren und jenem *tempo rubato,* welches die meisten Spieler oft aus den Augen verlieren, mit mehr Geist und Feinheit haben ausführen hören. Frau Pflughaupt hat das Publicum enthusiasmirt, so dass sie mit begeistertem Applaus gerufen wurde. Sie spielte auf einem schönen Flügel von Bord in Paris. — Das Concert begann mit der prächtigen Sinfonie in *A-dur* von Beethoven, welche eben so wie Spontini's Ouverture zur Olympia mit Feuer und Schwung ausgeführt wurde. Von Gesangstücken hörten wir eine Cantate von Bach und Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt", bei deren Ausführung der Chor nicht so zahlreich wie sonst vertreten schien.

Ueber Carlotta Patti und ihre concertirenden Gefährten hat Ihr Blatt schon ausführlich berichtet; erlauben Sie mir nur noch zu sagen, dass sie bei uns einen sehr grossen Erfolg errungen hat, dass Laub und Jaell sich ganz auf der Höhe ihres ausserordentlichen Rufes gezeigt haben, Laub die Erwartungen sogar übertroffen hat, und dass auch Kellermann, obwohl nicht ganz wohl, doch neben solchen Sternen erster Grösse auch Beifall erhalten hat. N.

Concert in Breslau unter R. Wagner's Leitung.

Ueber das Concert des Orchester-Vereins in Breslau im December v. J. theilen wir das Wesentliche eines Berichtes von Jul. Schäffer (in der Schles. Zeitung) mit.

Das Programm enthielt in seinem ersten Theile Beethoven's *A-dur*-Sinfonie, in seinem zweiten Bruchstücke aus den neuesten Opern R. Wagner's, nämlich „Vorspiel" (Liebestod) und „Schlusssatz" (Verklärung) aus „Tristan und Isolde", ferner „Siegmund's Liebesgesang" aus der Walküre, endlich „Versammlung der Meistersingerzunft" und Vorspiel aus der Oper „Die Meistersinger von Nürnberg". Der Name Wagner's hatte ein überaus zahlreiches Publicum herbeigezogen. Das Orchester empfing den Meister mit der bekannten Trompeten-Fanfare aus Lohengrin, und das Publicum stimmte applaudirend mit ein. Das Orchester bot einen etwas anderen Anblick dar, als sonst. Die Contrabässe waren zu beiden Seiten, die Bratschen in der Mitte aufgestellt, und die Bläser sassen grösstentheils während der Ausführung der Musikstücke. Die Aenderung gereichte dem Streich-Quartette zum Vortheile, während die Blas-Instrumente, auf unserem Platze wenigstens, zum Theil allzu gedämpft erschienen.

Zunächst gibt uns die Zusammenstellung einer Beethoven'schen Sinfonie mit Bruchstücken aus Wagner'schen Opern — mag sie nun aus einer besonderen Absicht hervorgegangen sein oder nicht — Gelegenheit, uns der Stellung zu erinnern, welche Wagner zu Beethoven einnimmt. Seite 113 und 114 des ersten Theiles seiner Schrift „Oper und Drama" sagt er: „Uns ist jetzt das unerschöpfliche Vermögen der Musik durch den urkräftigen Irrthum Beethoven's erschlossen. Durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Nothwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegränzteste Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur das ganz und allein zu sein braucht, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdrucks!"

Aus den weiteren Entwicklungen Wagner's wissen wir nun, dass die Instrumentalmusik diese ihre Bedeutung einzig und allein im „Drama der Zukunft" erlangt. Das Publicum hätte sonach die beste Gelegenheit gehabt, den Beethoven'schen Irrthum mit den nachfolgenden Erfüllungen Wagner'scher Theorieen zu vergleichen, wenn nicht ein bedenklicher Umstand die Wagner'sche Musik der Beethoven'schen gegenüber allzu sehr in Schatten gestellt hätte. Indem nämlich dem Instrumental-Componisten Beethoven nicht der Dramatiker Wagner, sondern ebenfalls wieder der Instrumental-Componist gegenübertrat, zog er damit wenigstens den Schein jenes Irrthums, „das künstlerisch Nothwendige in einem künstlerisch Unmöglichen erreichen zu wollen", auf sich und beging eine grosse Inconsequenz gegen sich selbst, als er integrirende Theile seiner Dramen aus ihrem Zusammenhange riss, der allen seinen theoretischen Entwicklungen zufolge unzerreissbar war. Wagner tadelt es ferner selber, wenn der Hörer gezwungen wird, sich an „scenische Motive" zu halten, er erklärt es für einen grossen Fehler des Componisten, wenn er getreu die Disposition des Dramatikers festhält. Und nun lese man folgendes Programm zu den „Meistersingern" und urtheile:

Die Meistersinger ziehen in festlichem Empfange vor dem Volke von Nürnberg auf; sie tragen in Procession die „*leges tabulaturae*", diese einzig bewahrten alterthümlichen Gesetze einer poetischen Form, deren Inhalt längst verschwunden war. Dem hochgetragenen Banner mit dem Bildnisse des harfespielenden Königs David folgt die einzig wahrhaft volksthümliche Gestalt des Hans Sachs; seine eigenen Lieder schallen ihm aus dem Munde des Volkes

entgegen. Mitten aus dem Volke vernehmen wir aber den Seufzer der Liebe: er gilt dem schönen Töchterlein eines der Meister, das, zum Preisgewinn eines Wettsingens bestimmt, festlich geschmückt, aber bang und sehnsüchtig seine Blicke nach dem Geliebten aussendet, der wohl Dichter, nicht aber Meistersinger ist. Dieser bricht sich durch das Volk Bahn; seine Blicke, seine Stimme raunen der Ersehnten das alte Liebeslied der ewig neuen Jugend zu. — Eifrige Lehrbuben der Meister fahren mit kindischer Gelehrtthuerei dazwischen und stören die Herzensergiessung; es entsteht Gedränge und Gewirr. Da springt Hans Sachs, der den Liebesgesang sinnig vernommen hat, dazwischen, erfasst hülfreich den Sänger, und zwischen sich und der Geliebten gibt er ihm seinen Platz an der Spitze des Festzuges der Meister. Laut begrüsst sie das Volk; das Liebeslied tönt zu den Meisterweisen, Pedanterie und Poesie sind versöhnt. „Heil Hans Sachs!" erschallt es mächtig.

Sind es hier nicht überall „scenische Motive", an die man sich halten muss? und waltet hier nicht überall die Disposition des Dramatikers? Dies kann im Wagner'schen Sinne nur dann gestattet sein, wenn die wirkliche Aufführung des Drama's die hier als „Ahnung" vorbereiteten Scenen in Erscheinung treten lässt. Aber — losgerissen vom Drama — wir bitten dies zu betonen —, muss das „Musikstück" denselben Fehler offenbaren, den Wagner z. B. an Berlioz'schen Werken rügt. Etwas anders verhält es sich mit dem Vorspiel zu „Tristan", denn hier herrschen nicht sowohl scenische Motive, als vielmehr Seelenstimmungen. Aber auch hier treten Motive auf, die erst durch den weiteren scenischen Verlauf ihre volle Bedeutung erlangen, namentlich jene breitere, sich immer wiederholende Melodie, deren Ursprung erst Isolde selber im ersten Acte der Oper erklärt. Auch der unmittelbar angehängte Schlusssatz der Oper, hier als „Verklärung" bezeichnet, wird durch das Programm nicht vollständig erklärt, weil das hier herrschende Motiv eine Erinnerung gerade an eine Hauptstelle der Oper, an den Schluss des grossen Duetts im zweiten Acte, darbietet.

Nach diesen Bemerkungen wird man es begreiflich finden, wenn wir von einer detaillirteren Besprechung der aufgeführten Nummern Abstand nehmen. Den Maassstab eines „Musikstückes" an sie anzulegen, wäre „Un-Wagnerisch", da der Meister für die Musik keine anderen Gesetze anerkennt, als welche die „dichterische Absicht" ihr auferlegt, und er, um sie geschickt zu machen, „Kunst des Ausdrucks" zu sein, alle Schranken, die auch noch die freieste Theorie dem Musiker zeige, für aufgehoben erklärt. Die Gränzen der Tonalität existiren für ihn nicht, in seinen musicalischen Grundrechten steht als oberster Satz: „Alle Töne sind gleich — Privilegien der Tonfamilien finden nicht Statt." Er proclamirt die „Urverwandtschaft" aller Töne und gestattet sich demnach die ungebundenste Freiheit der Modulation. Er schreibt an seinen französischen Freund, dass er im „Tristan" endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise sich bewegte, dass er während der Ausführung selbst inne ward, wie er sein System völlig überflügele. „Glauben Sie mir, es gibt kein grösseres Wohlgefühl, als diese vollkommenste Unbedenklichkeit des Künstlers beim Produciren, die ich bei der Ausführung meines Tristan empfand." In der That leistet Wagner im Tristan das Aeusserste, und die in lauter Seufzern sich ergehende Einleitung mit ihrem chromatischen Geschiebe und ihren immer in Dissonanzen sich auflösenden Dissonanzen ist bei Weitem das maassvollste Stück der Oper. Ob dieselbe Schrankenlosigkeit auch bei einer so rein lyrischen Piece, wie der Liebesgesang Siegmund's ist, wohl angebracht war? — Jede in sich geschlossene lyrische Stimmung, auch im Drama, verlangt Geschlossenheit der Tonalität (worunter wir keineswegs Einfachheit der Tonart verstehen). Anfangs schien es, als wollte Wagner diesem durch die Natur der Sache gebotenen und auch von der dichterischen Absicht dictirten Gesetze folgen, aber bald trieb auch hier wieder „die Unbedenklichkeit" zu maasslosen Abschweifungen, und das schliessliche Einlenken in die Anfangs angeschlagene Tonalität machte fast den Eindruck einer neuen Abschweifung. — Das Vorspiel zu den Meistersingern war vielleicht das populärste Stück der Wagner'schen Compositionen. Der Meister hat sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, in der Schilderung der pedantischen Meistersinger-Zunft und des gelehrten Geschwätzes ihrer Jünger eine immerhin ergötzliche Caricatur des alten Contrapunktes und der „Zopf-Fuge" zu schaffen. — Aufgefallen ist uns noch, dass in mehreren Stellen der vorgeführten Stücke ein Verfahren sich wiederholt, welches wir schon aus früheren Werken, namentlich aus der Lohengrin-Einleitung, kennen. Eine Melodie tritt nämlich zuerst in einem Instrumente auf, wiederholt sich in einem anderen und durchwandert so verschiedene Klangfarben in steigender Scala bis zum glänzendsten Timbre der Blech-Instrumente, worauf dann ein schnelles Herabsinken zum Anfange erfolgt. So die Lohengrin-, so die Tristan-Einleitung. Der Effect ist grossartig, aber mehr pathologisch als bedeutungsvoll. Im Ganzen müssen wir gestehen, dass uns keines der gebotenen Stücke an die Lohengrin-Einleitung zu reichen scheint.

Die Wagner'schen Stücke fanden nur bei einem kleineren Theile der Zuhörerschaft Beifall; allgemeiner Dank aber gebührt dem Orchester-Vereine, dass er es möglich

machte, Schöpfungen, über die so viel gestritten wird, kennen zu lernen. Am Schlusse des Concertes hielt Herr Geh. Medicinalrath Dr. Betschler eine Anrede an den Meister, von welcher wegen des Geräusches der Aufbrechenden nichts zu vernehmen war, und überreichte ihm unter denselben Trompeten-Fanfaren, wie im Anfange, einen Lorberkranz.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

* **Weimar**, 8. Februar. Gestern Abend wurde auf dem grossherzoglichen Hoftheater Ferdinand Hiller's grosse Oper „Die Katakomben" gegeben. Dem trefflichen Werke wurde durch eine gute Besetzung (Lavinia — Frau Milde, Lucius — Herr Meffert u. s. w.), neue Decorationen und eine sorgfältige *Mise en scène* unter Dingelstedt's unmittelbarer Anordnung eine schöne Aufführung zu Theil und der Erfolg war vollständig; rauschender Applaus und Hervorruf krönten besonders den zweiten und dritten Act. Sonntag den 14. findet die erste Wiederholung Statt; auch die erste Vorstellung hatte schon mehrere in der künstlerischen Welt bedeutende Fremde angezogen.

Musik-Director Caspar Kummer in Coburg, einer der tüchtigsten und einsichtsvollsten Musiker daselbst, hat vom Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha zu seiner fünfzigjährigen Dienstfeier das goldene Verdienstkreuz erhalten.

Königsberg. Commissionsrath Herr Woltersdorff ist der Erste gewesen, welcher den Versuch, die „Wallenstein-Dichtung" an Einem Tage auf die Bühne von Königsberg zu bringen, nach dem Vorgange in Weimar machte, und zwar mit glücklichem Erfolge. Dieses merkwürdige Schauspiel fand am Sonntag den 24. Januar Statt, doch nicht, wie in Weimar, in drei, sondern in zwei Abtheilungen; die erste, deren Anfangsstunde 11½ Uhr war, umfasste das Lagervorspiel und die drei ersten Acte der „Piccolomini", die zweite — Anfang 6 Uhr — den vierten und fünften Act der „Piccolomini" und „Wallenstein's Tod". Der Eindruck dieses Versuches, zu dem Herr Regisseur Reuter die scenische Einrichtung gemacht hatte, war durchaus günstig und die Darsteller spielten mit sichtbarem Fleisse und sehr hörbarem Erfolge. Jedenfalls gereichte es der Direction zur Ehre, diesen Versuch gemacht zu haben. Als Curiosum oder als ein Beweis für die ausserordentliche Thätigkeit der Bühne sei noch angeführt, dass an demselben Abende im Wilhelm-Theater „Das Nachtlager zu Granada" und die Operette „Das Pensionat" zur Aufführung gelangten.

Wien. Offenbach wurde am 25. Januar Vormittags von Sr. Majestät dem Kaiser empfangen und überbrachte Sr. Majestät die Partitur seiner neuesten, im Hof-Operntheater zur Aufführung gelangenden Oper: „Die Rheinnixen", mit der Bitte, diese Composition allergnädigst annehmen zu wollen. Die Aufführung sollte am 3. Februar Statt finden.

Die jüngst gebrachte Notiz über das Wiederengagement des Fräuleins Kraus ist dahin zu berichtigen, dass die Jahresgage nicht 12,000, sondern 13,000 Fl. beträgt.

Von dem kürzlich verstorbenen Violinisten J. Mayseder sind 63 Werke im Druck erschienen, und zwar: 3 Violin-Concerte, 2 Concertino's, 6 Polonaisen, 4 Rondo's, 20 Hefte Variationen, 7 Streich-Quartette, 3 Quintette, 4 Clavier-Trio's, 3 Sonaten, 3 Divertissements und eine Phantasie für Pianoforte und Violine, 1 Trio für Violine, Harfe und Horn, 2 Potpourris, endlich ein Heft Etuden für eine und 3 Duos für zwei Violinen. Im Nachlasse befinden sich ein achtes Quartett, zwei Quintette und eine grosse Messe in *Es*. Unter seinen Schülern sind zu nennen: Braun, Panofka, Hafner, Wolf, Trombini.

* **Lüttich**, 8. Februar. Das Conservatoire-Concert am 6. d. Mts. unter der Leitung des vortrefflichen Directors derselben, Herrn Soubre, war durch Programm und Ausführung und zugleich durch die Anwesenheit Ferdinand Hiller's von Köln höchst interessant. Man gab Sinfonistisches von Haydn, Beethoven, Weber und an Vocalmusik Chöre aus Händel's „Samson" und zwei Stücke von Hiller: „Heloise und die Nonnen an Abälard's Grab" (mit französischer Uebersetzung des Textes) und „Palmsonntag-Morgen". Das Publicum nahm diese Compositionen mit wahrem Enthusiasmus auf; Herr Capellmeister Hiller wurde stürmisch gerufen und musste mehrere Male auf dem Orchester erscheinen. Der „Palmsonntag-Morgen" wurde *da capo* verlangt und nach der Wiederholung wieder mit dem lebhaftesten Applaus begrüsst. Der hiesige Männer-Gesangverein, die Legia, die noch jüngst in Aachen den Ehrenpreis errungen, ehrte Herrn Hiller trotz der kalten Nacht durch ein Ständchen und Lebehoch. (Wir kommen auf das interessante Concert und die daran von einem belgischen Kritiker geknüpften Betrachtungen über dortige Musikzustände in der nächsten Nummer zurück. Die Redact.)

Nach Wien. Der Bericht über die beiden ersten Aufführungen der Oper „Die Rheinnixen", Musik von Jakob Offenbach, am Hof-Operntheater zu Wien den 4. und 6. Februar ist uns zu spät für die heutige Nummer zugegangen und erscheint in der folgenden. Die Redaction.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 8. **KÖLN, 20. Februar 1864.** **XII. Jahrgang.**

Aus Breslau.

(„Herakles" von Händel.)

Die Sing-Akademie hat am 19. Januar unter der Leitung ihres Dirigenten, Herrn Julius Schäffer, Händel's weltliches Oratorium „Herakles" aufgeführt. Diese jedenfalls verdienstvolle und der Antecedentien der breslauer Sing-Akademie würdige Aufführung rief in den hiesigen Blättern eine nicht eben unbefangene, mitunter herbe Kritik sowohl über das Werk selbst, als über die Art und Weise hervor, welche, wenn auch in manchen Stücken berechtigt, im Ganzen doch mehr in den gespannten Verhältnissen der hiesigen musicalischen Parteien, als in der Sache selbst ihre Veranlassung gefunden haben mochte. Herr Schäffer hat in einem besonders abgedruckten Blatte auf würdige und ruhige Weise darauf geantwortet.

Zunächst hielt sich jene Kritik an etwas Unwesentlichem, weil rein Aeusserlichem. Schäffer hatte nämlich geglaubt, die Aufführung am 19. Januar sei die erste dieses Werkes in Deutschland gewesen. Nun ist aber der „Herakles" bereits am 29. October 1843 in Wien nach einer Bearbeitung von Mosel's zur Aufführung gelangt. Aus dem Berichte in der Allgemeinen Musik-Zeitung (46. Jahrgang, 1844, Nr. 2) ist keine klare Einsicht zu gewinnen über die Art der Mosel'schen Bearbeitung. Nach der barbarischen Zurechtschneidung des Samson, des Belsazer und der Deborah, welche dieser Autor sich hat zu Schulden kommen lassen, ist nicht gerade die vortheilhafteste Vorstellung davon zu gewinnen. Der Text mindestens muss arg verstümmelt worden sein, denn der Referent der Allg. Musik-Zeitung findet die Handlung zu wenig dramatisch, „da sie eigentlich nur das Ende des Helden, von der eifersüchtigen Dejanira herbeigeführt, behandele", wogegen ein hiesiger Referent gerade die dramatisch fortschreitende Handlung hervorhebt. Schon der Umstand, dass Mosel aus der Semele von Händel Entlehnungen machte, rechtfertigt den Schluss, dass er mit dem Herakles nicht weniger willkürlich umgesprungen sein wird, als mit anderen Werken desselben Meisters. Eine endgültige Entscheidung darüber könnte nur die Mosel'sche Partitur geben. Leider ist sie nicht in Druck erschienen oder sonst weiter bekannt geworden. So viel geht aus allen Daten hervor, dass das Händel'sche Werk bedeutend alterirt worden ist. Um nur dies noch hervorzuheben, so spricht der wiener Bericht von einem Sologesangs-Quartett, während hier fünf Solisten (eigentlich sechs, da Herr Sabbath zwei Partieen übernommen hatte) thätig waren; Mosel scheint also wenigstens die ganze Alt-Partie des Lichas gestrichen zu haben. Uebrigens erkennt der wiener Bericht an, dass die damaligen Veranstalter mit diesem Gedanken „eine schöne Kunst-Intention bewiesen" haben. Der breslauer Sing-Akademie bleibt indess immer noch das Verdienst, das Werk nach der neuen deutschen Ausgabe der Händel-Gesellschaft zum ersten Male in Deutschland, wenn auch mit erheblichen Kürzungen, doch im Uebrigen unverfälscht aufgeführt zu haben.

Wenn gesagt worden ist, dass der Herakles, „als Ganzes" vorgeführt, für uns kaum erträglich sein dürfte, so bemerkt Schäffer dagegen, dass der ganze Herakles gar nicht gegeben worden ist. Von den 71 Nummern des Werkes sind 30 gestrichen worden, also nahezu die Hälfte. Unversehrt blieb nur die Partie des Herakles selber, weil sie an sich nicht sehr umfangreich ist. Die Ansicht, dass sie weder musicalisch bedeutsam, noch dankbar zu nennen, bezeichnet er unter Hinweis auf den dritten Act als eine unbegründete. Am meisten büssten die beiden Neben-Personen Hyllos und Lichas ein. Die von Händel reich bedachte Partie des letzteren behielt nur zwei Arien, kostbare Perlen des Werkes, die des ersteren gar keine. Ueberhaupt konnten die Arien, weil sich ihr Inhalt überwiegend in Reflexionen ergeht, leichter entbehrt werden, als die Recitative, die zum Verständnisse der Handlung meist

nothwendig waren. Doch wurde auch hier so viel wie möglich gelichtet. Im zweiten Acte wurden die zweite und dritte Scene des Originals in eine einzige zusammengezogen, die achte Scene zwischen Dejanira und Iole, Dialog und ein langes Duett enthaltend, ganz gestrichen. Auch der dritte Act erfuhr eine wesentliche Kürzung durch den Wegfall eines Duetts kurz vor dem Schlusse zwischen Hyllos und Iole. Endlich wurde auch bei den Arien — mit der alleinigen Ausnahme der von dem Herrn Referenten als „prahlerisch" bezeichneten des Herakles — anstatt der üblichen Reprise des vollständigen ersten Theiles stets nur ein kurzer Abschnitt desselben dem zweiten wieder angefügt; es erschien als eine arge Verstümmelung der, wenn auch heute nicht mehr gebräuchlichen, doch innerlich gesetzmässigen Form, etwa mit dem zweiten Abschnitte, also in einer Seiten-Tonart zu schliessen. Freilich ist durch den Wegfall vieler Arien ein wesentlich vom Original abweichendes Verhältniss zwischen der Anzahl der Recitative und der der übrigen Nummern entstanden; entschieden übertrieben ist aber die Angabe, dass die Recitative fast die Hälfte des Werkes einnehmen; der Zeitdauer nach dürften sie vielmehr nur ein Fünftel, höchstens ein Viertel desselben beanspruchen. Dass „in den Recitativen der verschiedenen auftretenden Personen kein charakteristischer Unterschied bemerklich sei, und man ihnen einen beliebigen, etwa biblischen Text unterlegen könnte, der dann eben so passen würde," ist eine ganz willkürliche Behauptung. Da übrigens Händel ein englisches Textbuch componirte, so darf er (eben so wie Gluck) nicht für die deutsche Uebersetzung verantwortlich gemacht werden; denn so vortrefflich auch Gervinus im Ganzen seine Aufgabe gelöst hat, so hat er doch gerade bei den Recitativen die ihm entgegenstehende grosse Schwierigkeit, den Text der Musik genau anzupassen, nicht überall glücklich überwunden. Wer sich die Mühe nicht verdriessen lässt, das Original etwas genauer zu studiren, dem wird es nicht entgehen, dass die charakteristischen Unterschiede allerdings vorhanden sind. — Um auf den Vorwurf der allzu grossen Länge des Herakles zurückzukommen, so ist dieses Werk in der vorgeführten Form nicht ausgedehnter, als die meisten seiner Gattung, als z. B. Jahreszeiten, Elias, Paulus u. a. m. Dagegen besitzt der Herakles gegen manche neuere Oratorien, z. B. Mendelssohn's, den Vorzug, dass der Stoff sich nicht gegen das Ende im Sande verläuft, sondern im Gegentheil an dramatischer Lebendigkeit gewinnt. Der dritte Act des Herakles ist der bei Weitem hervorragendste, und der eine Chor desselben, die Scene des Herakles: „O Qual", so wie die gleich darauf folgende der Dejanira: „Seht die grausen Schwestern nah'n", zählen zu den erhabensten Meisterwerken dramatischer Kunst, wie sie denn jedenfalls (die kleinen Zwischensätze seien nur erwähnt) nicht nach der allgemeinen „Form-Schablone" gearbeitet sind. Der wiener Musikbericht in der Allgem. Zeitung, obwohl auch er über Steifheit, Kälte und Monotonie klagt, verkennt doch diese Vorzüge durchaus nicht, sondern fügt hinzu: „doch hat Herakles wieder viele Partieen, namentlich in der dritten Abtheilung, von solch deutscher Urkraft, Wahrheit und ergreifendem Ausdruck aufzuweisen, dass meines Erachtens dieses Händel's jedenfalls würdige Tonwerk bei gehörigen Kürzungen den Freunden dieser classischen Musikgattung immerhin höchst willkommen sein musste." Es ist daher sehr zu beklagen, dass der Referent der Schlesischen Zeitung es nicht für seine Pflicht hielt, auch noch dem dritten Acte des Tonwerkes ein geneigtes Gehör zu schenken. [Und trotzdem ein Urtheil über den Werth und die Aufführung des Werkes? Das ist freilich stark!]

Ueber die Kritik der Art und Weise der Aufführung rechtfertigt sich Herr Schäffer, wie folgt:

„Ich komme nun zu dem Hauptvorwurf, welcher mir gemacht worden und sich dagegen richtet, dass ich den Herakles, was die Instrumentirung anlangt, genau nach der Original-Partitur aufgeführt habe. Die Kritik schreit im Allgemeinen Zeter über die Ungeniessbarkeit dieser Form, ja, ein geehrter Herr Referent bietet gar ein Königreich für eine Clarinette! Schon früher war man darüber einig, dass der Kenner, der Musiker von Fach, es vorziehen würde, ein Händel'sches Werk in der Gestalt zu vernehmen, in welcher es vom Componisten gedacht und niedergeschrieben war. Nur für den Laien, für das gemischte Publicum hielt man es für zuträglich, „„hier und da ein Instrument"" zuzusetzen. Auch wollte man durch ein reicheres Orchester dasjenige ergänzen, was nach Händel's Intention der Orgel oder dem Cembalo anheimfiel, und dessen geistvolle Ausführung durch Händel selbst von den Ohrenzeugen seiner Concerte bis in den Himmel erhoben wurde. Aus diesen Erwägungen entstanden zahlreiche Bearbeitungen Händel'scher Werke, unter welchen die Mozart'schen einen unbestrittenen Ruhm sich erworben haben. Nun ist aber der Organismus des Händel'schen Orchesters (Orgel und Cembalo mit eingeschlossen) ein nach so bestimmten Gesetzen in sich fest gegliederter, dass für jede Bearbeitung die Gefahr erwächst, es möchte in den durchweg individuellen Charakter der Händel'schen Werke ein fremdartiges und darum störendes Element hineingetragen, der erhabenen Einfachheit seiner orchestralen Mittel ein moderner Aufputz gegeben werden. (Vergl. Otto Jahn über Mozart's Bearbeitungen.) In der That haben die verschiedenen Bearbeiter Händel's die

Gränze, welche Pietät, Discretion und „„weise Vorsicht" " vorschreiben, sehr verschieden gezogen, und es ist ohne die grössten Abgeschmacktheiten und ärgsten Verstösse nicht abgegangen. Daher ist man denn auch in neuerer Zeit, besonders seit dem Erscheinen der in England und Deutschland veranstalteten Händel-Ausgaben, mehr und mehr von jenen Bearbeitungen zurückgekommen. Schon Mendelssohn, dem man gewiss in Sachen der Instrumentation ein competentes Urtheil sicherlich zugestehen wird, gab den Anstoss, indem er die ihm von der englischen Händel-Gesellschaft übertragene Herausgabe des Israel in Aegypten getreu nach dem Original besorgte und seinen Antheil darauf beschränkte, den Orgelpart so auszuführen, wie er ihn etwa selbst, wenn er auf der Orgelbank sässe, bei der Aufführung nach den ihm bekannt gewordenen Traditionen gespielt hätte. Auch auf dem letzten rheinischen Musikfeste in Köln hat man Händel's Salomon ebenfalls getreu nach der Original-Partitur aufgeführt, und alle mir zu Gesicht gekommenen Berichte sprechen sich nur enthusiastisch darüber aus. Ja, die Rücksicht auf originaltreue Aufführung Händel'scher und Bach'scher Tonwerke hat gewiss nicht zum kleinsten Theile mitgewirkt, wenn jetzt an vielen Orten die Nothwendigkeit anerkannt wird, die Concertsäle mit Orgeln auszustatten.

„„Nun gut! so gebe man uns den Herakles mit Orgel;" " — so höre ich sagen — „„wozu aber das dürftige Clavier?" " Auch hierauf will ich die Antwort nicht schuldig bleiben. Als ich den Gedanken zur Aufführung des Herakles fasste, war es meine erste Sorge, zu erfahren, ob die Werke weltlichen Inhalts zu Händel's Zeiten eben so wie seine geistlichen Oratorien mit der Orgel begleitet worden sind oder nicht. Die eifrigsten Forschungen, die ich anstellte, haben keinen Fall ergeben, in welchem die Frage mit Ja beantwortet werden konnte. Chrysander berichtet in seiner Biographie Händel's von Aufführungen solcher Werke (das bis jetzt Erschienene reicht noch nicht bis zum Herakles) wohl, dass Händel zwischen den Abtheilungen selbständige Orgel-Concerte gespielt habe, gibt aber keine Andeutung, ob die Orgel auch bei dem Musik-Drama selber mitgewirkt. Es konnte desshalb nur nach der Original-Partitur des Herakles verfahren werden. Diese schweigt von einer Anwendung der Orgel gänzlich. Dagegen findet sich zu der Bassstimme der (nicht mit zur Aufführung gelangten) Arie der Iole am Beginn der zweiten Abtheilung die Anmerkung: *Violoncelli senza Contrabassi e Cembalo.* Man sieht, wie hier des Claviers (*Cembalo*) ausdrücklich Erwähnung geschieht, nicht aber der Orgel, welche dem Charakter des Stückes gemäss an dieser Stelle ebenfalls hätte schweigen müssen. Es scheint also hieraus zu folgen, dass Händel überhaupt für den Herakles an die Mitwirkung der Orgel nicht gedacht hat. Da, wo er sie wirklich anwendet, in seinen geistlichen Oratorien, ist sie auch theils bei der Bassstimme mit verzeichnet, theils selbständig (wie im Saul) ausgeschrieben worden. Es darf daher mit ziemlicher Gewissheit behauptet werden, dass Händel wohl zu seinen geistlichen Oratorien sich der Orgel bediente, aber es nicht für erlaubt hielt, dieses rein kirchliche Instrument für seine weltlichen Musik-Dramen, auch wenn er dieselben oratorienmässig ausführen liess, zu verwenden. Schwieg aber die Orgel, so fiel die Ausfüllung des in der Partitur leer Gelassenen dem Cembalisten anheim, der die Kunst verstehen musste, das Erforderliche nach dem *Basso continuo* zu spielen *).

„Indem ich mich also für das Clavier entschied, war ich nicht darauf gefasst, dass ich Widerspruch finden würde. Ich glaubte einem gebildeten Publicum gegenüber zu stehen, welches durch zahlreiche Aufführungen Bach'scher und Händel'scher Werke — bei welchen, wie ich von unterrichteter Seite erfahre, auch stets die Ausfüllung des im *Basso continuo* Angedeuteten durch Clavier an der Tagesordnung war — in den Geist dieser Meister bereits hinlänglich eingeweiht und mit den Eigenthümlichkeiten ihrer Instrumentation vertraut wäre; ich musste wenigstens von der Elite der hiesigen Tonkünstlerschaft und von den Vertretern der musicalischen Kritik, die ich zu diesem Concerte einzuladen mir erlaubt hatte, mit Bestimmtheit voraussetzen, dass sie vor Allen fähig wären, jene einfache Erhabenheit des Meisters, vor welcher sich ein Mozart und ein Beethoven nicht scheuten demuthsvoll ihr Knie zu beugen, rein zu geniessen. Nun aber ist der merkwürdige Fall eingetreten, dass das unbefangene Publicum — nach zahlreichen mir zu Ohren gekommenen Urtheilen zu schliessen — dasselbe Werk andächtig und mit wahrer Erbauung aufgenommen hat, welches die sachverständige Kritik hinterher als in der vorgeführten Form monoton, absonderlich und ungeniessbar bezeichnet. Worin die Erklärung hiervon zu suchen sei, ob in der allgemeineren Verbreitung historischen Interesses unter den Gebildeten aller Classen einerseits, ob in der unendlichen, den unbefangenen Blick trübenden Parteienspaltung unter den Künstlern andererseits, mag für jetzt dahingestellt bleiben."

---

*) Wir sind in diesem Punkte nicht der Ansicht Schäffer's. Wenn er nirgendwo die Frage, ob Händel die Orgel auch bei den weltlichen Oratorien angewandt habe, mit Ja beantwortet gefunden hat, so wird er sie eben auch nirgendwo mit Nein beantwortet gefunden haben. Das Letztere aber wäre als Ausnahme von der Regel weit nothwendiger zu bezeichnen gewesen, als das Erstere, das sich damals von selbst verstand.

Die Redaction.

[*]

„Die Rheinnixen."

Grosse romantische Oper in 3 Acten von Nuitter. Deutsch bearbeitet von Frhrn. von Wolzogen. Musik von J. Offenbach.

Wien, 6. Februar 1864.

Es sind schon Monate her, dass man anfing, in allen musicalischen Kreisen über das Wagniss zu sprechen, dass Offenbach, der beliebte Componist reizender Operetten, einen bedeutenden Schritt weiter gehen und sich auf das Feld der Romantik begeben wolle. Man trug sich mit den verschiedenartigsten Erwartungen, und bis zu den letzten Tagen meinten gar Manche, die Oper müsse etwas überaus Lustiges werden. Unsere Musiker und Musikfreunde, und namentlich die Tonangeber in unserem Operntheater, die wir streng in vier Classen eintheilen müssen, waren der entgegengesetztesten Ansichten, die Mehrzahl aber prophezeite nichts Gutes. In wie fern sich Viele getäuscht haben, ist jetzt schon entschieden und wird, je mehr die Oper bekannt wird, noch deutlicher zu Tage treten.

Sowohl die Partei der Anhänger der alten Musik, als jene der Wagner'schen und jene der italiänischen, namentlich Verdi'schen, haben sich theilweise in ihren Voraussetzungen getäuscht, und Offenbach hat mit dieser Oper den Beweis geliefert, dass er begabt ist, auch für einen grösseren Rahmen zu arbeiten. Die vierte Partei, welche die grösste ist, täuscht sich nie, denn sie weissagt nicht voraus, sondern erwartet mit Neugierde und Theilnahme, was gebracht wird. Diese macht den Erfolg im Theater, und mein Bericht ist im historischen Rechte, wenn er bestätigt, dass das volle Haus durch den reichlich gespendeten Beifall der Oper den Pass zur Reise nach allen Bühnen ausgestellt hat. Ein gültiges Visa darunter zu setzen, bleibt diesen natürlich überlassen.

Wenn wir von vorn herein sagen, dass das Textbuch bei schönen Einzelheiten, im Ganzen, namentlich gegen den Schluss, nicht befriedigt, so bietet es doch dem Componisten reichlichen Stoff zu musicalischer Bearbeitung dar, so dass er über die Mängel, die leider fast allen Textbüchern anhangen, hinwegsehen durfte.

Die handelnden Personen sind: Conrad von Wenckheim, Anführer der Landsknechte, im Dienste des Kurfürsten von der Pfalz (Bariton); Franz Baldung, eben so (Tenor); Gottfried, ein Jäger (Bass); Hedwig, Pachterin eines Sickingen'schen Gehöftes am Rheine (Sopran); Armgard, deren Tochter (Sopran). Landsknechte, Bauern, Winzer, Elfen, Nixen u. s. w. Ort der Handlung: Im Rhein- und Nahethale. Zeit: 1522.

Nach einer Ouverture, welche in die Introduction der Oper übergeht, stellt beim Aufgehen des Vorhanges das Theater eine offene Scheune mit der Aussicht auf die Felder und den Rhein mit seinen Bergen dar. Der Chor der Bauern kommt von der Feldarbeit fröhlich singend nach Hause; in ihren Gesang verflicht sich, auf Gottfried's Mahnung, ein Dankgebet für den reichen Aerntesegen. Hedwig tritt auf und spricht gegen Gottfried ihre Furcht vor dem drohenden Heranziehen der Landsknechte aus. Er beruhigt sie und wirbt um die Hand ihrer Tochter. Ein zweiter Zug von Schnittern erscheint; sie kommen singend vom Felde und tragen hoch auf Getreidegarben die mit Blumen bekränzte Armgard herein. Die Mädchen schmücken die Scheune mit Feldblumen und Kränzen. Der Marschchor ist frisch und melodiös und, wie die meisten Chöre der Oper, selbständig und nicht bloss als Lückenbüsser behandelt.

Armgard, welche von den Schnitterinnen zum Singen aufgefordert wird, wird von Hedwig gewarnt und an die Volkssage erinnert, nach welcher Jungfrauen, die zu viel singen, plötzlich sterben und dem Reiche der Nixen verfallen. Armgard aber, in heiterer Stimmung, verlacht die Warnung der Mutter und besingt in einer Ballade (*A-moll* und *dur*) mit einem Chor-Refrain die Sage selbst. Auf diese, zum wenigsten gesagt, sonderbare Sage, dass, wer zu viel singt, dem Tode und der Geisterwelt verfehmt sei, ist nun die ganze Romantik der Oper gebaut!

In dem folgenden Terzett in *As-dur* gesteht Armgard, dass sie Franz Baldung liebe, dem sie, obwohl er verschwunden, ihr Herz bewahre. Der mehr als edelmüthige Gottfried verspricht, seinen beglückten Nebenbuhler aufzusuchen und ihn ihr wieder zuzuführen!

Conrad von Wenckheim erscheint an der Spitze der Landsknechte. Tumultuarische Intrade mit Soldatenchor; auch ein effectvolles Trinklied mit Chor (in *Es-dur*), welches Conrad singt, fehlt nicht. Franz Baldung, der, an diesem Orte geboren, die Gegend genau kennen muss, hat durch eine Wunde am Kopfe fast alles Erinnerungs-Vermögen verloren! Diesen Franz hat der Dichter zu einem Zwittergeschöpf von einem träumerisch Wahnsinnigen und einem heldischen Raufbold gemacht — was ihm die Musen verzeihen mögen! Er tritt ganz verstört auf, zeigt uns in einer musicalisch gut durchgeführten Scene und Arie (in *B-dur*) seinen Irrsinn und sinkt erschöpft zusammen. Inzwischen spricht Conrad seinen Plan aus, Sickingen's Schloss, die Ebernburg, zu überfallen, sobald die Nacht hereingebrochen. Im Finale befiehlt Conrad der Armgard, zu singen. Sie erkennt in Franz ihren Geliebten, er aber starrt sie träumend an. Armgard stimmt ein Lied an, welches Franz in seiner Jugend gern gesungen, ein Vaterlandslied (*F-dur*) mit Chor, welches melodisch effectvoll ist. Aber Franz bleibt kalt und stimmt sogar in das allgemeine Dringen in Armgard um ein heiteres Lied ein. Die

Arme versucht es, ihr Gesang aber artet in fieberhafte Aufregung aus, bis sie zusammenbricht. Wie im Traume fortsingend, verfällt sie wieder in die Melodie des Vaterlandsliedes und von diesem in die Melodie der Ballade. Bei dem Schmerzensrufe der Mutter: „O Armgard!" erkennt Franz sie und stürzt auf sie zu. Der Vorhang fällt.

Der zweite Act führt uns nach einer kurzen Zwischenmusik (mit einem schönen Violin-Solo) in das Innere der Wohnung Hedwig's. Im Wahne, dass ihre todte Tochter bereits zu den Nixen gehöre, eilt sie zum Elfensteine im Walde, um dort noch einmal die Stimme ihres Kindes zu vernehmen. Franz, diesmal ganz vernünftig, spricht in einer Romanze, die durch ein schönes Waldhorn-Solo eingeleitet wird, seine Sehnsucht nach Armgard aus, bis Conrad ihn zum Aufbruche mahnt.

Die Verwandlung versetzt uns an den Elfenstein. Tannenwald am Abhange eines Berges mit vorspringenden Felsblöcken; im Hintergrunde ein breiter Wasserfall, der sich in zwei Cascaden niederstürzt. Mondbeleuchtung. Grosses Tableau von Elfen und Nixen. Chor und Ballet, beides mit reizender Musik, welche zu wiederholten Malen sich in eine der schönsten Walzer-Melodieen (*C-dur*) auflöst. Nach diesem treten Hedwig von der einen, Armgard von der anderen Seite auf, denn diese war nur scheintodt und hat sich entschlossen, die Rolle einer Rheinnixe zu spielen, um Franz aus seiner schlechten Gesellschaft zu retten. Die Mutter hält die Tochter für eine Nixe, während diese ihrer Rolle treu bleibt — grosses Duett — und am Ende wieder verschwindet. Hedwig will ihr nach, sinkt aber erschöpft zusammen.

Conrad, Franz und Landsknechte erscheinen mit einem kriegerischen Marsche und Chor. Gottfried hat sie hieher geführt, um sie in den Bann der Zauberei zu bringen. Vom Schlosse tönt ein Glöckchen herüber. Franz, in Träumerei versunken, erinnert sich in einer Arie an alte Zeiten. Conrad aber, in übermüthiger Laune, erzählt seinen Kriegern in einem zweistrophigen Liede, wie er einst ein Mädchen durch einen als Priester verkleideten Cameraden zur Trauung verleitet. Eine gar zu grelle Ironie ist es, dass zu diesem Liede die Glocke immer fort ertönt! Hedwig, aufhorchend, erkennt dadurch in Conrad ihren Gatten und Armgard's Vater und schwört Rache.

Finale. Die Landsknechte ziehen ab. Elfenchor in der Ferne. Franz und Conrad bleiben aufhorchend; der Zauber wirkt, der Elfenchor umringt Beide, während Armgard (die wahrscheinlich von den Nixen als ebenbürtig anerkannt worden) Franz durch die Melodie des Vaterlandsliedes, mit welcher sie verschiedene Male den Elfengesang unterbricht, von der Scene hinweglockt. Conrad sinkt betäubt auf eine Moosbank nieder.

Zum dritten Acte führt wieder eine kurze kriegerische Musik. Als der Vorhang sich hebt, sehen wir in Mondbeleuchtung die Ruinen des kreuznacher Schlosses durch eine Bogenwölbung, unter der Kriegsgeräth und Pulverfässer aufgestellt sind. Aus dieser führt eine hölzerne Brücke über einen tiefen Abgrund zu einem Bergvorsprunge mit verfallenem Gemäuer. Fernsicht in das Nahethal. Die Landsknechte beschäftigen sich mit Zurüstungen zum Sturme der Burg. Franz, der ganz vernünftig geworden, und Conrad erzählen ihr nächtliches Abenteuer. Da schleppen Soldaten die Hedwig herbei, welche, mit einem Dolche bewaffnet, um die Wälle schleichend, gefangen wurde. Nun folgt in einem grossen Duette die Enthüllung zwischen Hedwig und Conrad. Dieses Duett ist eine Glanznummer der Oper und voll Effect, erfordert aber von den Darstellern zugleich schönes Spiel. Als Hedwig die Verzweiflung Conrad's steigert durch die Mittheilung, dass Armgard sein Kind sei, dass er es durch Uebermuth in den Tod gejagt, hat Franz mittlerweile Armgard gefunden und führt sie — diesmal, wie sie leibt und lebt — in die Arme der Mutter. Conrad fühlt ein menschlich Regen, wird sogar fromm und will nach allgemeiner Versöhnung mit Franz und Frau und Kind entfliehen. Aber die Landsknechte widersetzen sich und verlangen den Tod der Frauen. Conrad droht, eine brennende Fackel auf die Pulverfässer zu werfen und Alles dem Verderben zu weihen. Die Soldaten weichen über die Brücke zurück, diese stürzt ein, sie beginnen aber einen neuen Angriff, aus der Schlucht emporklimmend. Die Bedrohten knieen im Vordergrunde nieder zum Gebete, in das sie die Melodie des Vaterlandsliedes mischen, und wollen sich dann in die Luft sprengen, als glücklicher Weise der Elfenchor ertönt! Die gutmüthigen Geister steigen auf Wolken nieder, die bösen Landsknechte stürzen betäubt in den Abgrund und die Betenden sind gerettet. Zum Schlusse singen sie wieder das Vaterlandslied!

Aus dem Mitgetheilten wird man ohne unser Erinnern die Fülle von Unwahrscheinlickeiten und Unmöglichkeiten, die im Textbuche herumschwimmen, ersehen, abgesehen von dem fast gänzlichen Mangel an Poesie, da die Einwirkung der Geisterwelt durch die Nixenrolle, welche Armgard spielt, ins Komische verkehrt wird. Trotz alledem aber hat es der Componist verstanden, das Interesse zu fesseln, und ist namentlich der zweite Act durchgehends schön gehalten und die Musik fast immer reich an Melodie.

Ueber die hiesige Aufführung wäre viel zu sagen, wenn man einen Vergleich zwischen dem, was in der Partitur steht, und dem, was gesungen wurde, anstellen wollte. In erster Linie verdient Herr Beck als Conrad genannt zu werden. Er war vollkommen Herr seiner Partie, sicher in Gesang und Spiel; er sang das Trinklied Nr. 7. das

Glockenlied Nr. 18 mit Leben und Humor; in seinen Recitativen und im Duett Nr. 22 mit Hedwig riss er das Publicum zu stürmischem Beifalle hin. Neben ihm verdient Fräulein Wildauer als Armgard genannt zu werden, welche ihre Partie schön sang und wundervoll spielte; nur im Vaterlandsliede entbehrt ihre Stimme der nöthigen Frische und Kraft. Fräulein Destinn als Hedwig war genügend, mit Ausnahme einiger für sie zu tief liegenden Stellen. Herr Mayerhofer, der den Gottfried gab, sang und spielte mit Lust, trotzdem bei den vielen Kürzungen gerade seine Partie um die wirksamsten Momente gebracht worden war, was um so mehr zu bedauern, als er einer der fleissigsten und ein mit schönen Mitteln begabter Sänger ist. Am wenigsten genügte Herr Ander als Franz; er schien unsicher in seiner Partie und seine Mittel reichen nicht mehr aus. Freilich ist die Partie des Franz zwar musicalisch sehr schön, aber als dramatische Person kaum zu halten. — Die Ausstattung der Oper war eine prachtvolle; die Chöre bedeutend verstärkt und das Orchester ausgezeichnet. Es waren durchgehends neue Costums und neue Decorationen angeschafft; von diesen letzteren ist namentlich der Elfenhain mit dem Wasserfalle, der die halbe Breite der Bühne einnimmt, eine grossartige Schöpfung. Ballet und Gruppirungen boten viel des Ueberraschenden. Die Darsteller und Herr Offenbach wurden nach jedem Actschlusse mehrmals hervorgerufen, und letzterer musste am Abende der zweiten Aufführung dem stürmischen Rufen nachgeben und sich sechs Mal auf der Bühne zeigen. Der ersten Vorstellung wohnten der Kaiser und alle hier anwesenden Erzherzoginnen und Erzherzoge bei. — Die hiesige Kritik sprach sich mit wenigen Ausnahmen im Ganzen günstig aus.

Nachschrift. So eben komme ich (d. 8. d. M.) aus der dritten Vorstellung, zu welcher früh um 8 Uhr schon kein Sitzplatz mehr zu haben war. R.

Aus Lüttich.

Den 9. Februar 1864.

Ein elegantes und gewähltes Publicum füllte am Samstag den 6. d. Mts. den Saal der Gesellschaft *Emulation*, wo das königliche Conservatorium der Musik ein Concert gab. Dieses Publicum war jedoch nicht so zahlreich, wie es die Bedeutung der Werke, welche das Programm des Abends ankündigte, erwarten liess.

Eine prächtige Sinfonie von J. Haydn eröffnete das Concert; sie wurde durch einen Orchester-Verein tüchtiger Künstler unter der geschickten Leitung des Herrn Etienne Soubre, des trefflichen Directors des Conservatoriums, sehr gut ausgeführt.

Es folgten Bruchstücke aus dem Oratorium Samson von Händel, in denen Chor und Orchester sich zu einer schönen Gesammtwirkung vereinigten. Zur Aufführung kamen die letzten Scenen des grossartigen biblischen Drama's, der Chor der Philister beim Einsturze des Tempels, die Klagegesänge der Israeliten, der Trauermarsch und der Schlusschor. Das Ganze beschloss den ersten Theil des Concertes und wurde mit lebhaftem Applaus aufgenommen.

Das *Allegretto scherzando* und das Finale der Sinfonie Nr. VIII von Beethoven eröffneten den zweiten Theil, und deren feine und feurige Wiedergabe verschafften dem Orchester neue Anerkennung. Dasselbe war durch die Ausführung der Euryanthe-Ouverture von Weber, in welcher besonders das geisterhafte Andante der Violinen recht gut gelang, der Fall. Wir brauchten eigentlich nur alle Nummern des Programms zu nennen, denn der originelle Derwisch-Chor aus Beethoven's Musik zu den Ruinen von Athen ging ebenfalls sehr gut, wenn wir nicht noch von einem anderen Triumphe sprechen müssten, nämlich von der enthusiastischen Aufnahme, welche der berühmte deutsche Meister, Herr Ferdinand Hiller aus Köln, hier nach der Aufführung zweier von seinen Compositionen für Frauenchor und Orchester: „Hymne aus dem Mittelalter“ und „Palmsonntag-Morgen“, fand.

Diese beiden Chöre, welche sich einander nur an Schönheit ähnlich sind, wurden im Verhältnisse zu der Zahl und Qualität der Stimmen, deren Mitwirkung die Direction des Conservatoriums erlangt hatte, sehr befriedigend ausgeführt. Die Ausführung, mit welcher der anwesende Componist recht zufrieden schien, begeisterte das Publicum so, dass es seine Bewunderung durch öfter wiederholten Hervorruf des Meisters bezeigte, der von dieser unerwarteten Ovation sehr ergriffen schien. Namentlich nach dem frischen und lieblichen Stück „Der Palmsonntag-Morgen“ brach der Beifall in so rauschender und stürmischer Weise aus, wie noch vorher bei keinem Musikstücke des Abends, trotz deren vorzüglichem Werthe. Man muss sagen, dass keines das Publicum so allgemein und so tief aufregte. Es musste wiederholt werden.

Ein Flöten-Solo des Herrn Tricot, Professors am Conservatorium, erhielt den Beifall, den die Zuhörer diesem Künstler jedes Mal zollen, wenn er auftritt.

Herr Soubre leitete das Concert mit seinem bekannten Talente; ihm gebührt die Ehre des Abends, da wir es ihm zu danken haben, dass wir so festlicher Musik-Aufführungen uns jetzt erfreuen, welche das Verdienst der Ausführung mit der Höhe des Werthes der aufzuführenden Werke in das richtige Verhältniss stellen.

Was nun aber die Theilnahme des hiesigen Publicums im Allgemeinen, die Empfänglichkeit der grossen

Menge unserer Dilettanten für diese grossartigen Concerte, die für jeden wahren Kunstfreund ersehnte Feste sind, betrifft, so müssen wir bedauern, dass sie sich nicht in dem Maasse und in dem Umfange offenbaren, wie die Ermuthigung so edler Bestrebungen und die künstlerische Lösung so schwieriger Aufgaben es wünschenswerth machen. Wir dürfen nicht unterlassen, dringend die Bethätigung lebhafterer Sympathieen unserer Einwohnerschaft dafür anzuregen. Wir haben es erst bis zu zwei Conservatoire-Concerten in der ganzen Saison gebracht, und trotzdem, dass das erste am Samstag ein prächtiges Programm hatte und dessen Ausführung eine sehr glänzende war, hat die Einnahme dennoch die Kosten nicht gedeckt! Es ist traurig, dies sagen zu müssen in einer Stadt, die sich auf ihre Bildung und ihren Sinn für die Künste etwas zu gut thut und alle Augenblicke darauf pocht, dass sie ein Genie wie Grétry erzeugt hat.

Diese geringe Theilnahme unseres Publicums an den Conservatoire-Concerten, die vielleicht etwas ernst, aber im höchsten Grade interessant und fruchtbar sind, lässt sich doch nur daraus erklären, dass die musicalische Erziehung bei uns noch sehr unvollständig und mangelhaft ist, und dass mithin in der Kunst der Sinn für das Schöne und Grosse weniger verbreitet ist, als der Geschmack am Hübschen und Niedlichen. — Wir sind wahrlich nicht übertrieben ausschliesslich und puritanisch. Wir begreifen recht gut, dass man sich durch Anhörung der anmuthigen Partitur einer komischen Oper, unsertwegen selbst einer Romanze, vergnügen und ergötzen kann: aber man hüte sich davor, den erhabenen Compositionen der grossen Meister ein schiefes Gesicht zu machen, denn nur aus ihnen schöpft man das höhere Gefühl für Musik und lernt ihre ganze Macht und ihren ganzen Zauber kennen; nur durch wiederholte Anhörung ihrer Werke lernt man sie lieben und wird für den hohen Genuss reif, den die schöne und grossartige Musik dem gebildeten Geiste gewährt.

Wir fügen diesem Berichte noch einige Stellen aus dem Feuilleton des *Echo de Liège* hinzu:

„Das musicalische Publicum von Lüttich fängt an, Geschmack an edler Musik zu finden, allein es wird noch geraume Zeit erfordern, bevor ein grosser Theil desselben sich geneigt fühlt, die Meisterwerke der classischen Schule auf sich wirken zu lassen. Herr Soubre hat seine Einweihungs-Arbeit begonnen und nichts wird ihn darin aufhalten; er wird ans Ziel gelangen, davon sind wir fest überzeugt; aber vor Allem wäre ihm dazu ein grösserer Saal für seine Concerte zu wünschen. Der Saal in der *Emulation* ist viel zu klein: es müssen alle Classen der Gesellschaft Theil an den reinen Genüssen wahrer Kunst nehmen können; durch Concerte für die bevorzugten Stände kann man keine Propaganda für die Tonkunst machen."

Ueber die Fragmente aus „Samson" heisst es ebendaselbst: „Diese Bruchstücke haben gezeigt, was die Musik vor anderthalb hundert Jahren war. Wir glauben, seit jener Zeit ungeheure Fortschritte gemacht zu haben; aber man braucht nur einige Tacte zu hören, um einzusehen, dass wir diese Grossartigkeit des Stils, diese gewaltige Meisterschaft nicht mehr haben. Welche Hoheit, welche Grösse, welche Fülle! Die Ausführung war gut, aber sie hätte zahlreichere Kräfte verlangt." — Diese Aeusserungen von dort her sind sehr beachtungswerth und für die Aufgabe, welche sich Herr Soubre gestellt hat, erfreulich. Auch die Beurtheilung der beiden Gesangstücke von Hiller ist sehr ehrenvoll für unseren Landsmann und bestätigt den grossen Erfolg derselben, wie oben bereits berichtet.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 19. Februar. Gestern eröffnete Frau Leopoldine Tuczek, k. preussische Kammersängerin, ein Gastspiel im Stadttheater mit der Susanne in „Figaro's Hochzeit". Der gefeierte Name hatte ein zahlreiches Publicum angezogen, unter welchem denn auch, wie immer der Fall ist, wenn bereits seit Jahren berühmte Künstlerinnen auftreten, gar viele Zweifler und Vorurtheilsvolle sich befanden. Alles aber wurde überrascht und zu dem lebhaftesten Beifalle hingerissen durch die vortreffliche Darstellung, welche den Charakter der Rolle mit den feinsten Schattirungen und einer Natürlichkeit und Sicherheit in allen Situationen so wiedergab, wie es nur einer bewährten Meisterin in diesem Fache möglich ist. Nimmt man nun den Gesang hinzu, der mit einer immer noch angenehmen, wohllautenden, ja, in der Höhe auf seltene Weise sympathischen Stimme in allen Nummern, sowohl Solostücken als Ensembles, in jedem Tacte das heutzutage immer seltener erscheinende Bild einer musicalisch gründlich gebildeten und technisch vollkommenen Sängerin gibt, so wird man den lebhaften Applaus und Hervorruf, die einen blossen *Succès d'estime* bei Weitem überstiegen, ganz natürlich finden — zumal, da die ganze Aufführung durch sämmtliche Mitwirkende eine der besten Opern-Vorstellungen der Saison war und mithin die reizende Musik das Publicum in der günstigsten Stimmung erhielt.

In Duisburg wohnten wir am Sonntag den 14. d. Mts. der Aufführung eines lyrisch-dramatischen Gesangstückes: „Die Martinswand", für Soli, Chor und Orchester in zwei Abtheilungen, Text und Musik von A. Zur Nieden, bei. Diese Composition trägt besonders in ihrem zweiten Theile so sehr den Stempel eines bedeutenden Talentes, dass wir von dem Grundsatze, musicalische Werke im Manuscripte vor ihrer Veröffentlichung nicht zu besprechen, Abstand nehmen und derselben nächstens einen besonderen Artikel widmen werden. Die Redaction.

Der durch Jenny Lind auch in Deutschland berühmt gewordene Lieder-Componist Otto Lindblad ist, 44 Jahre alt, gestorben.

Am 10. Februar ist in Stuttgart der Hof-Schauspieler Maurer gestorben. Iffland war nicht nur sein Lehrer und Vorbild, sondern auch sein Pflegevater und Erzieher gewesen. Vor einigen Jahren war Maurer vom Könige, in Anerkennung seiner Verdienste um das Schauspiel, die grosse goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst mit der Erlaubniss verliehen worden, dieselbe am Bande des Kron-Ordens zu tragen.

Wien. Friederike Gossmann hat in Folge ihres in der Schlacht gefallenen Schwagers, des talentvollen Oberlieutenants Prokesch, ihre Gastspiele aufgegeben und ist mit ihrem Manne nach Graz gereist, um die Mutter zu trösten, die den Tod eines ihrer Lieblinge beweint.

Basel. Herr Dionys Pruckner, dessen glänzende Virtuosität wir bereits diesen Winter in einem der hiesigen Abonnements-Concerte zu bewundern Gelegenheit hatten, hat sich (eben auf einer Kunstreise nach Paris begriffen) in dem Benefiz-Concerte des hiesigen Violinspielers Abel nochmals hier hören lassen und erhielt, wie nicht anders zu erwarten war, grossen Beifall. Er spielte mit dem Concertgeber die grosse *A-moll*-Sonate von Beethoven und Paraphrase über Mendelssohn's Hochzeitsmarsch und Elfen-Reigen von Liszt. — Im selben Concerte erfreute uns Frau Walter durch den vortrefflichen Vortrag von Beethoven's Liederkreis „An die ferne Geliebte", „Im Freien" von Schubert und „Sie ist mein" von Walter. Herr Abel, als tüchtiger Orchester- und Solospieler hier sehr geschätzt, spielte noch ausserdem ein Quartett von Haydn und die Othello-Phantasie von Ernst.

Bern, Ende Januar. Das fünfte Abonnements-Concert unter der trefflichen Leitung des Herrn Prof. Franck fand vor einem sehr zahlreichen Auditorium Statt. Haydn's reizende Sinfonie in *Es*, mit welcher das Concert begann, wurde vom Orchester mit Präcision und Ausdruck vorgetragen und brachte eine sehr wohlthuende Wirkung hervor. Beethoven's gewaltige Ouverture zu Göthe's „Egmont" schloss in würdigster Weise die Aufführung. Innerhalb dieses Rahmens bewegte sich ein reiches musicalisches Leben. Fräulein Eckersberg sang zwei Arien aus Mozart's „Don Juan" und Kreutzer's „Nachtlager" mit befriedigendem Erfolg. Herr Leopold Brassin aus Gotha, Bruder unseres Violinisten, hat den ihm vorausgegangenen Ruf hier in ehrenvollster Weise gerechtfertigt und gezeigt, dass er sein Instrument in hohem Grade beherrscht. Er spielte Mendelssohn's Clavier-Concert in *G-moll*, eine Ballade von Chopin und einen *Galop fantastique* von seinem Bruder Louis, der in Brüssel lebt und unter den Clavierspielern der Gegenwart eine der hervorragendsten Stellen einnimmt. Alle diese Nummern wurden mit grosser Virtuosität, glänzender Bravour, vielem Feuer vorgetragen und riefen im Publicum den lebhaftesten Beifall hervor, zumal als der geschätzte Künstler mit seinem hiesigen Bruder das Duo über Themata aus Rossini's Tell für Piano und Violine in glänzendster Weise vortrug. Beide Brüder, Herr Leopold Brassin, Hofpianist des Herzogs von Gotha, und Herr Gebhard Brassin, Concertmeister hier in Bern, machen gegenwärtig eine Kunstreise durch die Schweiz.

Rotterdam, 15. Februar. Die vierte Vorstellung der „Katakomben" von F. Hiller war ohne Zweifel eine der schönsten; alle Darstellenden waren gut disponirt und voll sichtbaren Eifers. Herrn und Frau Ellinger müssen wir vor Allen wiederholtes Lob zollen. (*Caecilia.*)

Graf Rossi, ehemaliger Gesandter und Gatte der berühmten Sängerin Sontag, ist dieser Tage in Brüssel im Alter von 67 Jahren gestorben.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 9. **KÖLN, 27. Februar 1864.** **XII. Jahrgang.**

Berliner Brief.

(Die königliche Oper: das Personal. Gounod's „Margarethe". „Der Tannhäuser". „Figaro's Hochzeit". Benedict: „Die Rose von Erin." „Der schwarze Domino" von Auber; Artôt. Concert- und Kammermusik. Vocalmusik.)

Den 18. Februar 1864.

Während nicht allzu fern von hier Schlachtmusik ertönt, wozu die Kugeln pfeifen und die Kanonen den Grundbass brummen, schwelgt Berlin in friedlicheren Klängen: Opern und Concerte wechseln mit einander ab und die Zeitungen wimmeln von Anzeigen aller möglichen musicalischen Productionen. Wer dazu Lust hat, kann jeden Abend seinen Durst nach Musikgenuss löschen.

Die königliche Oper mit einem recht reichhaltigen Repertoire bewährt ihre alte Zugkraft, und es ist gewöhnlich unmöglich, sich ohne ein bedeutendes Aufgeld Billets zu verschaffen. Zwar ist im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater vor Kurzem unter pomphaften Ankündigungen eine italiänische Truppe aufgetreten; die Mitglieder waren aber „namenlos", fanden keinen Anklang und sind bald wieder ausgewandert. Da Sie im Allgemeinen die Leistungen der königlichen Bühne kennen, so beschränke ich mich darauf, nur von den allerneuesten und hervorragenden Aufführungen zu sprechen. Dazu gehören die „Margarethe" von Gounod, „Tannhäuser", Auber's „Schwarzer Domino", „Figaro's Hochzeit" und endlich die neue Oper Benedict's „Die Rose von Erin".— Von dem Personal nenne ich vor Allen Fräulein Lucca, den Liebling des berliner Publicums. Sie ist für sich allein schon ein Cassenstück; denn es genügt, ihren Namen auf den Zettel zu setzen, um Haus und Casse zu füllen. Und in der That, was man auch gegen den zu sehr auf das sinnlich Schöne gerichteten Geschmack der Berliner sagen mag, eine jugendliche, anmuthige Erscheinung, ein lebhaftes, feuriges, mit ganzer Seele in die Rolle eingehendes Wesen, eine wohlklingende, sympathische Stimme sind geeignet, auf der Bühne eine Wirkung hervorzubringen, welche manche Mängel an musicalischer und künstlerischer Ausbildung nicht verzeihen, aber doch übersehen lässt. Sie besitzt unstreitig ein bedeutendes Talent, und dieses hilft ihr über manche Schwierigkeiten in der Ausführung hinweg, die sonst nur eine gute Schule zu überwinden pflegt. Frau Harries-Wippern ist mit einer reinen, metallhellen Stimme ausgestattet. Sie und Fräulein de Ahna, deren imposante Gestalt ihr eine grosse Anzahl Verehrer verschafft hat, laboriren auch an mangelhafter künstlerischer Ausbildung. Da soll denn die Natur immer helfen, wo die Kunst nichts thut. Mama Natur ist aber nicht immer so freundlich, und lässt diejenigen, die sich bloss auf sie verlassen, oft ebenfalls im Stich. Herr Woworsky ist ein passabler Tenorist; Herr Betz besitzt einen wohlklingenden, echten Bariton und wird auch wohl noch Fortschritte im Gesange machen. Von den übrigen Mitgliedern schweigt meine Geschichte.

Gounod's „Margarethe" gefällt dauernd. Es gibt Widersacher, welche diese Thatsache der Ausstattung zuschreiben und von der Musik behaupten, es sei ein „seriöser Orpheus in der Unterwelt". Allein die Oper hat bekanntlich auch dort gefallen, wo die Scenerie nicht so glänzend ist, wie hier. Die hiesige Aufführung ist brillant. Für das schwarzäugige Gretchen des Fräuleins Lucca schwärmt manches Männerherz. Die Schmuck-Arie singt sie (mit Ausnahme der Coloratur) allerliebst, das Duett mit Faust (Woworsky) im dritten Acte und schliesslich die Kerkerscene gehören mit zu ihren besten Leistungen. Die Regie hat meisterhaft gewirthschaftet. Aus der Jahrmarktsscene mit dem von einem zahlreichen Ballet-Personale getanzten Walzer ist ein buntes Lebensbild geschaffen. Die Gartenscene, die Rückkehr der Krieger und die Scene in der Kirche reihen sich würdig an.

Der Tannhäuser erscheint seltener auf dem Repertoire. Gar Mancher liebt die Bequemlichkeit, und es ist Vielen

unbequem, aus einem Wust von Musik die einzelnen Schönheiten heraus zu lesen. So geht es einem meiner Freunde (allerdings keinem unbedingten Verehrer Wagner's), der auf den Einfall gekommen ist, während der Aufführung Wagner'scher Opern nur bei gewissen, ihm besonders zusagenden Stellen in der Loge zu verweilen. Die übrige Zeit promenirt er auf den Corridors, und ein sehr musicalischer Logenschliesser benachrichtigt ihn, wenn es Zeit ist, wieder einzutreten. Frau Harries singt die Elisabeth mit schwungvoller Auffassung. Die erste Arie im zweiten Acte und das darauf folgende Duett verdienen alle Anerkennung. Der grosse Marsch und Chor im zweiten Acte, dann die Pilgerchöre verfehlen bei der starken Besetzung von Chor und Orchester ihre Wirkung nicht. Für das lange Recitativ Tannhäuser's im letzten Acte fehlt hier ein Niemann. Gar oft ist vor dem Tannhäuser der Tenorist zu Ende.

„Figaro's Hochzeit" vereinigt auf der Bühne die drei besten Sängerinnen und desshalb im Saale alles, was Beine und Billets hat. Diese Oper wird mit einer Begeisterung aufgenommen, als ob sie jetzt erst die ersten Aufführungen erlebte. Tage lang vorher wird sie besprochen, man zahlt dreifachen Preis für ein Billet, Greise werden zu Jünglingen und manches den reiferen Jahren angehörende jungfräuliche Antlitz hätte bei dem Feuer innerer Aufregung an dem betreffenden Abende der verrätherischen Schminke entbehren können. Für den Unbefangenen bleibt die Aufführung indessen wohl hinter dem gedachten Ideale zurück. Frau Harries singt und spielt die Susanne nicht als die schalkhafte, coquette Spanierin, sondern als ein gutmüthiges deutsches Suschen. Dem Vortrage der *F-dur-*Arie im letzten Acte gebührt dagegen alles Lob. Fräulein de Ahna ist eine schöne Gräfin, die mancher andere Graf nicht vernachlässigen würde. Sie trägt ihre Arien mit vielem Anstande vor, aber die edel empfindende, gekränkte und trotzdem liebende Gattin gibt sie nicht wieder. Fräulein Lucca (Cherubin) befriedigt am meisten. Die wundervolle Romanze singt sie (sie sagt sie nicht, wie die Franzosen sich ausdrücken) mit tiefem Gefühle, und der träumerische, klagende Ton gelingt ihr vortrefflich. Im Uebrigen dürfte bei ihr im Gegensatze zu Frau Wippern etwas weniger coquettes Wesen an der Stelle sein. Die Ensembles gehen nicht eben nach Wunsch, und im Ganzen ist die Aufführung etwas zu schleppend. Sehen wir aber von diesen kleinen Mängeln ab und stimmen ein in die Freude, welche das herrliche, melodieenreiche, ewig neue Werk bei jedem erregen muss, der nur in diesem wahrhaft Schönen die Musik der Gegenwart und der Zukunft erkennt.

„Die Rose von Erin", romantische Oper von Julius Benedict, ist ein gar merkwürdiges Fabricat. Ich will es versuchen, Ihnen vom Inhalt zu erzählen, der den lebendigen Beweis liefert, zu welchen Absurditäten und Monstruositäten Effecthascherei verführen kann. Hören Sie also. Nora O'Connor, genannt die Rose von Erin, ist ein sehr schönes Mädchen. Sie wohnt in einem Häuschen am Ufer des Killarney-See's in Irland, und zwar *vis-à-vis* dem Schlosse Cregan. Natürlicher Weise hat sich der junge Sohn des Hauses Cregan sehr bald in die Rose verliebt und sich sogar mit ihr verlobt. Die Zusammenkünfte finden nur des Nachts und immer bei Mondschein Statt. Ritter Harry Cregan besitzt einen Gondolier, der Romanzen singt, in die Harry zum Refrain einfällt. Die Finanzen des Hauses Cregan stehen leider schlecht und das Schloss ist an einen mit einer Bassstimme begabten alten Wucherer verhypothecirt. Der Wucherer droht mit Subhastation und verlangt einstweilen Mama Cregan zum Eheweibe. (Warum die alte Matrone?) So etwas ist unangenehm, und man beschliesst, eine radicale Remedur vorzunehmen, indem Harry eine reiche Erbin heirathen soll. Die Rose soll also dem Golde geopfert werden. Allein Harry war einstens so unvorsichtig, ihr ein schriftliches Eheversprechen zu geben. Nach irischen Gesetzen scheint dies ein Hinderniss zu sein, denn Sullivan, der treue Gondolier, der seinen Herrn, trotzdem ihn dieser bei irgend einer unpassenden Gelegenheit zum Krüppel geschlagen, fanatisch liebt, beschliesst, besagtes Schriftstück oder die Rose mit dem Schriftstücke aus der Welt zu schaffen. Die Scene, in welcher dieser Entschluss zur Ausführung gelangt, ist die Höhe der Situation. Ein dazu passender romantischer Ort ist eine Höhle am Killarney-See. Mitten in der Höhle liegt ein Stein, der Teufelsstein. Der Zuschauer erblickt also besagte Höhle, besagten Stein und den See, der mit seinen Wogen den Stein umspült. Der Mond ist so freundlich, am betreffenden Abende wieder zu scheinen. Die Scene bleibt einige Zeit leer, während deren Wassergeister einen Chor singen. Das gehört nämlich zur Romantik. Es erscheint Myles, ein Vetter der Rose, in der Absicht, eine Otter zu fangen. Unglücklicher Weise halten sich die Ottern nur auf der linken Seite der Bühne auf, während der Vetter auf der rechten Seite steht. Er muss also über das Wasser setzen. Das geschieht, indem er ein Lied singt und sich darauf an einem aus der Höhle herunterhangenden Seile hinüberschwingt. Ganz *à la* Léotard. Und der kühne, grässliche Sprung gelingt. Während des Otterfanges nähert sich auf einem Boote Sullivan mit der Rose, der er ein Rendezvous mit Harry vorgeschwindelt hat. Sie besteigen den Teufelsstein. Er trägt ihr sein Anliegen vor — sie weigert sich, den Schein herauszugeben. „Und folgst du nicht willig, so brauch' ich Gewalt!" — plumps! stürzt er sie kopfüber in den See.

Der Vetter, der den Plumps gehört, erschiesst den Mörder, springt in die Fluten und rettet schwimmend die Rose. Diese Rettung dauert über fünf Minuten, während deren man Myles (zweiten Tenor) im durchsichtigen Wasser Schwimmübungen machen sieht. Das war doch zu viel für das Publicum, das sich bis dahin ernst gehalten hatte: unter einem schallenden Gelächter fiel der Vorhang. Im letzten Acte heirathet dennoch Junker Harry die Rose. Auf welche Weise die Firma Cregan ihren Credit wieder hergestellt hat, bleibt ein Räthsel.

Die Composition ist ein Gemisch deutscher Lieder, italiänischer Opern- und französischer Romanzen-Musik mit vielen und stattlichen Reminiscenzen. Die Ouverture schwankt von einem unbedeutenden Thema zum anderen, bis sie schliesslich in dem sicheren Hafen einer Polka vor Anker geht. Kaum einige Nummern erheben sich über das Niveau des Allergewöhnlichsten. Von dramatischem Ausdrucke ist nur wenige Spur vorhanden. Die Arien sind nur Lieder, die Chöre schlechthin Gesänge, Terzette und Quartette hat die Oper gar nicht. Einige fassliche Melodieen eignen sich allenfalls zu Quadrillen. Die Instrumentation ist glatt, unmotivirt und vielfach Flotow, vielleicht auch Balfe. Dass dieses Machwerk in London gefallen, beweist den Local-Geschmack der Engländer. Dass die hiesige königliche Intendanz sich zur Aufführung entschloss, will ich ihrem Eifer, etwas Neues zu bringen, zu Gute halten. Warum aber nicht „Die Katakomben“?

Für meinen Aerger über die Rose entschädigte mich zwei Tage später „Der schwarze Domino“. Desirée Artôt sang die Titelrolle. Sie kennen diese reizende Oper im leichten französischen Genre. Welche anmuthigen Melodieen, welche neckische, fein nuancirte Instrumentation! Darin herrscht Geist und Leben, das ist eine echte, duftende Rose, während die Benedict'sche nur eine Klatschrose genannt werden kann. Opern wie der Domino sind das eigentliche Feld der Artôt, und sie beutete es an diesem Abende mit Glück und Erfolg aus. Ihre kühnen Passagen wechselten mit dem innigen Vortrage der Cantilenen ab. Die Meisterschaft im *piano* und *sotto voce* bis in die höchsten Lagen zeigte sich glänzend. Leistungen wie der Vortrag des aragonesischen Liedes und der Arie im dritten Acte gehören zu denen, die sich einprägen. Warum sind der Artôts so wenige?

Eine neue Operette von Offenbach hörte ich im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater: „Die Schwätzerin von Saragossa“, die Sie auch schon von Ems her kennen. Sie ist unbedeutend und arm an Erfindung. Es scheint, die Leier des Orpheus ist zwar nicht verstummt, aber verstimmt!

So viel Köpfe, so viel Ansichten, gilt in Berlin für die Freunde von Concert- und Kammermusik. Es gibt für diese Musik verschiedene, sich feindlich gegenüberstehende Lager. Die Einen wollen nur von Haydn, Mozart, Beethoven wissen, die Anderen nur von Bach, Händel, Gluck, wieder Andere schwärmen für Mendelssohn, Schumann und Schubert, und eine kleine, aber mächtige Partei begeistert sich für die weimar'sche Schule, für Wagner, Liszt, Rubinstein u. s. w. Die königliche Capelle, welche alle vierzehn Tage im kleinen Saale des Opernhauses Sinfonie-Concerte veranstaltet, gehört zu den Exclusiven der zuerst genannten Art. Die Aufführung einer Mendelssohn'schen Composition ist dort eine Concession, die einer Gade'schen ein Ereigniss. Die Aufführungen unter der Direction Taubert's sind äusserst correct, und der Klang in dem akustisch gebauten Saale ist ein wundervoller. Einzelne auffallende Instrumental-Wirkungen, die ich mich nicht erinnere, anderswo gehört zu haben, muss ich entschieden auf Rechnung dieser vortrefflichen Akustik setzen. Im Uebrigen scheint es mir, dass man auf Kosten des Zusammenspiels Feuer und Nuance geopfert hat. Etwas weniger feines Zusammenspiel und etwas mehr Passion wäre mir lieber. Bei der fünften (*C-moll*) Beethoven'schen Sinfonie gefielen mir die Tempi nicht. Die ersten drei Sätze waren zu rasch genommen, besonders das Scherzo, wodurch die Passagen der Contrabässe ziemlich verwischt wurden. Taubert spielte neulich das Mozart'sche *D-dur*-Clavier-Concert, und zwar recht anmuthig und sauber. Ich vermisste jedoch den markigen, runden Ton und die schwungvolle Auffassung, wie man sie z. B. bei Hiller's Vortrag Mozart'scher Compositionen zu hören gewohnt ist.

Der Karlberg'sche Orchester-Verein besteht noch nicht lange und verfolgt kein bestimmtes Programm. Wie ich höre, macht er unter der Leitung seines thätigen Dirigenten Fortschritte und leistet bereits Löbliches. Hans von Bülow hat eine „Gesellschaft der Musikfreunde“ gestiftet, in welcher er, ausser den letzten Werken Beethoven's, Schumann, Schubert, Wagner, Liszt, Rubinstein, Berlioz u. s. w. zur Aufführung bringt. Es scheint, dass die Zukunft allein die Gegenwärtigen nicht befriedigt, denn ich habe die Bemerkung gemacht, dass auf den neueren Programmen sich bereits Beethoven'sche Werke unter Nr. 100 und ausserdem höchst verdächtige Namen, wie Spohr u. s. w., befinden. Die Liebig'schen populären Concerte, à 5 Sgr. Entree (im Abonnement 3 Sgr.), leisten für das wenige Geld recht viel. Der Zweck, gute Musik den unbemittelten Ständen zugänglich zu machen, heiligt das Mittel.

Grössere Vocal-Aufführungen mit Orchester veranstalten die Sing-Akademie und der Stern'sche Ge-

[*]

sang-Verein. Die erstere ist sehr exclusiv und cultivirt beinahe nur Bach und Händel und vielleicht einige ältere italiänische Meister. Ihre Leistungen stehen gegen die Stern'schen zurück. Auch dem Stern'schen Vereine wirft man eine zu grosse Einseitigkeit vor. Kürzlich machte er indessen eine Ausnahme, und eine zur Gedächtnissfeier Mendelssohn's veranstaltete Soiree brachte die Walpurgisnacht und das Finale der Loreley. Fräulein Lucca sang aus Gefälligkeit die Sopran-Partie; diesmal war ein vorhergegangenes sorgfältiges Studium nicht zu verkennen, und da sie damit ihr natürliches Feuer vereinigte, dürfte die Loreley wohl zu ihren besten Leistungen zu zählen sein. Die Alles scharf kritisirenden Berliner behaupten zwar, die Partie der Loreley liesse sich nicht singen, sondern nur schreien; allein ich kann dieser Ansicht, was Fräulein Lucca anbetrifft, nicht beipflichten. Die Chöre gingen besser, als man es hier sonst gewohnt ist. Stern ist ein vortrefflicher Dirigent, aber dennoch gelingt es ihm nicht immer, ein gewisses Schwanken zu bemeistern. Auch das Einsetzen der verschiedenen Stimmen ist manchmal unbestimmt. Dann werden die Töne zuerst versuchsweise angetastet und gelangen erst, wenn glücklich getroffen, zur vollen Stärke. Was Frische der Stimmen, namentlich der weiblichen, anbetrifft, gebe ich den rheinischen Chören entschieden den Vorzug. Sollte die Ursache vielleicht an einem eigenthümlichen Vorurtheile der hiesigen höheren Stände liegen, welche es sie verschmähen lässt, ihre Töchter von einem Capellmeister dirigiren und corrigiren und vom Publicum kritisiren zu lassen? Am Rheine betheiligen sich doch die Frauen und Töchter aus den besten Familien an den musicalischen Aufführungen, und es werden dadurch viele gute und, weil es ihre Verhältnisse erlauben, durchgebildete Kräfte gewonnen.

Der Dom-Chor steht leider nicht mehr auf der Höhe seines früheren Ruhmes. Es scheint mir die rechte Begeisterung zu fehlen. Ausserdem hat mich immer auf die Dauer die Eintönigkeit des Klanges ermüdet. In einem unlängst gegebenen Concerte hörte ich zwei moderne Compositionen: eine Motette von Kücken und eine vom Grafen von Redern. Sie sind wenig bedeutend. Die Kücken'sche enthält wenigstens ansprechende Melodieen, die andere ist kein excellentes Werk, sondern das Werk einer Excellenz.

Concerte reisender Künstler finden in dieser Saison wenige Statt. Sie sollen hier auch nie rechtes Glück gemacht haben. Bot sich doch selbst einer Clara Schumann (bei ihrer Durchreise nach Petersburg) keine Aussicht auf ein lohnendes Concert dar, während sie in Königsberg drei Soireen mit Erfolg veranstalten konnte. Reinecke aus Leipzig spielte in einem Concerte des Gustav-Adolf-Vereins und dirigirte seine Ouverture zu „Dame Kobold". Sein Spiel gefiel allgemein sehr. Die Ouverture kennen wir von früher her. Ueber die Bedeutung des neuen Componisten Kiel sind die Ansichten der Kunstfreunde sehr getheilt. Sein Requiem soll viel Schönes enthalten, seine Trio's und Quartette, welche hier in den öffentlichen Trio's und Quartett-Soireen (Ehrlich, Engelhardt und Andere) und auch bei Dilettanten gespielt werden, gefallen weniger, und ich muss gestehen, dass ich in den mir bekannt gewordenen, auch in den Clavier-Compositionen, nichts Aussergewöhnliches wahrgenommen habe. Ein neues Clavier-Concert von ihm erscheint demnächst bei Simrock in Bonn. Hoffen wir im Interesse aller concertirenden Clavierspieler davon das Beste.

In den Familien wird immer noch viel, sehr viel musicirt. Unter der Masse des gewöhnlichsten Dilettantismus habe ich indessen einige entschieden begabte Persönlichkeiten gefunden, namentlich unter den Damen. Bei Einigen, welche mit dem angeborenen Talente künstlerische Auffassung vereinen, dürfte die Gränze zwischen Künstler und Dilettant schwer zu ziehen sein. H.

Aus Amsterdam.

(Fest-Concert des Vereins zur Beförderung der Tonkunst: Josua; Dr. Gunz. Fräulein Schreck. — Volks-Concerte. — Concerte in *Felix Meritis.* Franchomme, Sainton und Mad. Sainton-Dolby. — Carlotta Patti. — Das 3. Volks-Concert. — Concert des St. Vincenz de Paula-Vereins.)

Den 13. Februar 1864.

Das erste Concert der Maatschappij zur Beförderung der Tonkunst, welches am 5. Januar im Parksaale unter Verhülst's Leitung Statt fand, war ein wahres Musikfest; seit langer Zeit haben wir in Holland keiner so gelungenen Leistung beigewohnt, wie die Ausführung des Oratoriums „Josua" von Händel an diesem Abende war. Herr Dr. Gunz aus Hannover sang die Partie des Josua und war nicht nur der Held des Oratoriums, sondern auch des Concert-Abends. Der schöne Stimmklang dieses bewundernswerthen Sängers, sein trefflicher Stil, seine tadellose Methode, seine Auffassung der classischen Musik und sein Vortrag derselben haben die Zuhörerschaft entzückt. Herr Gunz hat die ganze Macht seiner Mittel entfaltet, die grossen technischen Schwierigkeiten, mit denen die im Grunde undankbare Partie des Josua überhäuft ist, wurden mit Leichtigkeit und vollkommener Correctheit überwunden und gewannen dem Künstler während der ganzen Aufführung des langen Oratoriums immer wiederholte Bravo's.

Fräulein Schreck aus Bonn, welche wir schon oft Gelegenheit gehabt haben, zu rühmen, trug die Alt-Partie des Othniel auf vollendete Weise vor. Keine Sängerin versteht die Händel'schen Werke so gut wie sie, da sie die feinsten Intentionen des alten Meisters zur Geltung bringt; ihre schöne Stimme und ihre gute Schule wurden durch den lebhaftesten Beifall eines gewählten Publicums anerkannt.

Frau Offermans van Hove (Achsa) fängt leider an, ein wenig stark zu tremoliren, um keinen ärgeren Ausdruck zu gebrauchen. Ihre Stimme hat in der letzten Zeit weder an Kraft noch an Rundung gewonnen und ihr Vortrag wird etwas monoton; aber auch sie ist gewohnt und geschickt, classische Musik zu singen, und man kann sagen, dass sie im Ganzen gut an ihrer Stelle war.

Herr Lindeck vom Stadttheater in Köln, der erst in den letzten Tagen an Stelle des Herrn Behr die Partie des Caleb übernommen hatte, hat eine sonore Bassstimme in der tiefen Region, die mittlere scheint bereits etwas gelitten zu haben und die Höhe ist zuweilen etwas scharf. Er ist ein verdienstvoller Sänger und ein trefflicher Musiker. Sein Vortrag der Recitative hat uns weniger angesprochen; mit der schönen Arie: „Soll ich auf Mamre's Fruchtgefild", die er mit Adel und tiefem Gefühle sang, hatte er grossen Erfolg.

Chor und Orchester haben sich selbst übertroffen. Der Chor: „Glorreich ist Gott!" wurde mit Begeisterung *da capo* gerufen. Verhülst hat sein Bestes gethan und verdient eine ganz besondere Erwähnung; er hat durch die Aufführung des Josua von Neuem bewiesen, dass er den Marschallsstab zu führen versteht und die Massen in Chor und Orchester zu beherrschen und zu begeistern weiss.

Das vierte Volks-Concert stand gegen die früheren sowohl in der Ausführung als im Programm etwas zurück. Die Concert-Ouverture von Julius Rietz scheint uns nicht recht für ein Volks-Concert zu passen und hatte wenig Erfolg. Die erste Sinfonie von Beethoven war das Beste an diesem Abende. Ausserdem wurde noch Mendelssohn's Sinfonie in *A-moll* gemacht, und Frau Offermans sang einige Lieder von Verhülst auf recht artige holländische Texte von J. P. Heije mit Beifall.

Die *Felix-Meritis-* und die Park-Concerte haben eine Reihe von Virtuosen ersten, zweiten und dritten Ranges vorübergeführt. Der Violoncellist Franchomme aus Paris hat den grossen Ruf, den er in der Hauptstadt des französischen Kaiserreiches geniesst, hier nicht behaupten können; er hatte höchstens einen *succès d'estime.* Der Violinist Sainton aus England ist ein talentvoller Künstler, aber ein Spieler aus der alten Schule, der neben den Laub, Kömpel, Wieniawski *e tutti quanti* verliert. Seine Gattin, Madame Sainton-Dolby, war eine Sängerin von grossem Verdienste, aber sie ist im Abnehmen.

Vor Briefesschluss muss ich denn doch noch von der ewigen Carlotta Patti sprechen, welche, durch kolossale Anschlagzettel überall zugleich angekündigt, zum ersten Male am 11. Februar hier auftrat. Was kann ich Ihnen über sie sagen? Sie haben sie gehört und ausführlich beurtheilt. Es ist ein Naturkind mit wunderbaren Gaben und — Fehlern ausgestattet. Sie blendet und fesselt die Zuhörer, ohne dass man sich genau Rechenschaft geben kann, wodurch. Uebrigens ist der hier von ihr erlangte Erfolg ihr stark streitig gemacht worden. Vielleicht hatte auch der americanische Humbug, der ihrem Auftreten voranging, das holländische Publicum verdrossen, welches ein geschworener Feind jeder Charlatanerie ist. Wir müssen die folgenden Concerte abwarten, um diese exceptionelle Erscheinung genauer beurtheilen zu können*). Alfred Jaell hat das Concert von Mendelssohn mit ungeheurem Erfolg gespielt; er ist ein vollendeter Meister. Auch Laub, ein Violinist *di primo cartello,* hat ebenfalls aussergewöhnlichen Applaus erhalten; man findet indess seinen Vortrag etwas kalt, aber seine Technik ist im höchsten Grade vollendet. Matino.

Zur Ergänzung dieses Berichtes fügen wir noch aus einer anderen Mittheilung hinzu, dass das dritte Volks-Concert (den 27. December v. J.) eines der glänzendsten war, da es zwei herrliche Sinfonieen, von Mozart in *D*, Op. 87, und von Beethoven Nr. VII in *A*, ferner Weber's Oberon-Ouverture und eine Ouverture zu Corneille's Trauerspiel „Pompejus" von Ed. de Hartog brachte. Alle diese Orchestersachen wurden gut und feurig ausgeführt, das Allegro der Mozart'schen Sinfonie wohl etwas zu feurig; ein zu schnelles Tempo ist überall nicht angebracht, geschweige denn bei Mozart. Die Ouverture von Ed. de Hartog ist ein bedeutendes Werk, welches den Meister in der Factur verräth; der Stil ist breit, die Instrumentirung effectvoll, und der Zuhörer wird durch die Steigerung der Wirkung bis zum Schlusse gefesselt, nach welchem denn auch lebhafter Beifall ausbrach. Ausserdem bezeigte das Publicum auch dem talentvollen jungen Violinisten de Graan, Schüler von Franz Coenen, seine Sympathie; er spielte ein „Militär-Concertstück" für Violine und Orchester von seinem Lehrer und das Adagio und Rondo aus Vieuxtemps' erstem Concerte.

---

*) Diese späteren Concerte haben Statt gefunden, und wir erfahren aus sicherer Quelle, dass in Amsterdam das erste Concert am 11. d. Mts. 2100 Fl., das zweite am 13. 2578 Fl., das dritte am 16. 2240 Fl. und das vierte am 20. 3012 Fl. eingetragen hat! Die Redaction.

Am 27. Januar gab der St.-Vincenz-Verein sein jährliches Concert im grossen Parksaale zum Vortheile seiner Armen. Haydn's „Jahreszeiten" wurden unter der geschickten Direction von G. A. Heinze recht gut gegeben, nur dass im Chor das Verhältniss der Männerstimmen zum Sopran und Alt nicht ganz ausreichend schien. Von den Solisten verdienen Ihre rheinischen Landsleute, Fräulein Maria Büschgens aus Crefeld als Hannchen, und Herr Julius Scholl, ein Dilettant aus Duisburg, welcher für den nicht eingetroffenen Sänger Herrn C. Hill bereitwillig die Partie des Simon übernommen hatte, besondere Erwähnung. Erstgenannte hatten wir schon Gelegenheit, in einem Concerte in *Felix Meritis* als talentvolle Sängerin kennen zu lernen; sie sang auch diesmal die grosse Arie und das Spinnlied mit Chor mit klangvoller Stimme und vielem Geschmack, so dass sie allgemeinen Beifall erwarb. Nicht weniger gefiel Herr Scholl in den Arien: „Schon eilet froh der Ackersmann", „Seht auf die breiten Wiesen hin", und in der gesangreichen Cavatine: „Der muntere Hirt". In Auffassung und Vortrag der Recitative waren die Solisten sehr glücklich. Der Tenorist Herr Callaerts (Lucas) besitzt eine angenehme Stimme, welche jedoch für den grossen Parksaal nicht ausreicht, um Eindruck zu machen. Das Orchester war lobenswerth, überall Aplomb, Sicherheit und innige Verbindung mit dem Gesange. Dem talentvollen Director G. A. Heinze ward die wohlverdiente Ehre zu Theil, unter stürmischem Applaus gerufen zu werden. Er hat uns an diesem Abende wieder bewiesen, wie gut er die gemüthvolle, melodieenreiche Musik Haydn's aufzufassen versteht; nirgends Uebertreibung des Tempo's, nirgends ein modernisirter Haydn, wie ihn selbst sonst tüchtige Dirigenten uns zuweilen vorführen.

Achtes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn **Ferdinand Hiller**,

Dinstag, den 23. Februar 1864.

Programm. Erster Theil. 1. Sinfonie in *C-dur* mit der Schlussfuge von W. A. Mozart. — 2. Ouverture und Scenen aus der Oper „Iphigenie in Aulis" von Gluck (Agamemnon Herr Julius Stockhausen). — 3. Concert Nr. 7 für die Violine von L. Spohr (Herr Leopold Auer).

Zweiter Theil. 4. Cantate: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?" für Bass-Solo, Chor, Orchester und Orgel von Joh. Seb. Bach (Solo: Herr Stockhausen). — 5. *a.* Romanze für die Violine von Beethoven. *b.* „Perpetuum mobile" von Paganini (Herr L. Auer). — 6. Schottische Lieder mit Begleitung von Piano, Violine und Violoncell von Beethoven (Herr Stockhausen). — 7. Ouverture Op. 124 von Beethoven.

Die prächtige Sinfonie von Mozart wurde ausgezeichnet gut ausgeführt und jeder Satz mit dem lebhaftesten Applaus aufgenommen. Nach der im gemessenen langsamen Tempo ausgeführten Ouverture zu Gluck's Iphigenie, in welcher eben durch das richtige Zeitmaass die gediegene Kraft und der grossartige Charakter dieser monumentalen Musik vollkommen zur Geltung kam, brachte die vortreffliche Durchführung der Partie des Agamemnon (dessen erste grosse Scenen bis zum Chor bei der Erscheinung der Klytämnestra und Iphigenie gegeben wurden) durch Julius Stockhausen einen herrlichen Kunstgenuss. Der Monolog des Agamemnon und die Scene mit Kalchas, die aus Gründen ebenfalls fast zu einem Monolog zusammengezogen werden musste, wurden von ihm mit jener Meisterschaft der Declamation und des vollendeten Ausdrucks wiedergegeben, wie man sie nur von einem so classisch gebildeten Sänger hören kann. Stockhausen hat das mit Jenny Lind gemein, dass sein Gesang Anfangs keineswegs imponirt: bald aber beginnt er zu fesseln, die Stimme entfaltet sich nach und nach schöner an Klang, dem auch ein gewisser sinnlicher Reiz nicht fehlt, und die mehr und mehr anziehende, unübertreffliche technische Behandlung dieser Stimme als Mittel des Ausdrucks vollendet den Zauber, den der Sänger über die ganze Zuhörerschaft übt. Von seinem energischen Vortrage des Recitativs: „Nein, Griechenland wird um diesen Preis nicht gerächt", so wie von dem milden Hauche der Innigkeit in dem Gebete: „Wohlthätiger Gott — erhöre des Vaters Fleh'n", konnte man wirklich sagen, dass er die Scenerie ganz unnöthig machte. Eben so ergreifend war sein Gesang am Schlusse der zweiten Arie: „Ich höre den Ruf der Natur", wobei die Oboe so wunderschön eintritt. Die Chöre sind in dieser Scene zu kurz, um ohne Scenerie zu wirken, mit Ausnahme des reizenden Schlusschors, womit die Griechen die nahende Königstochter begrüssen. Merkwürdig, dass Gluck das schöne Motiv dieses Chors auch in der Iphigenie auf Tauris bloss für Frauenstimmen wieder benutzt hat, und noch merkwürdiger, dass es auf beide Situationen passend schön bleibt, obwohl es in Aulis die Bewunderung von „Anmuth und Hoheit" ausdrückt, auf Tauris aber die „Thränen" bei dem Opfer, das die Griechinnen „den Manen des Orestes" bringen, mit Tönen begleitet. So wahr ist es, dass einen bestimmten, nicht einen bloss zu errathenden Ausdruck die Musik allein nicht wiedergeben kann. Die Annahme des Gegentheils ist ein Grundirrthum der neuesten Schule.

Zum Schlusse des ersten Theiles des Concertes spielte Herr Leopold Auer, der kürzlich vom Herzoge von Coburg durch die Verleihung der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet worden ist, das Violin-Concert Nr. 7 von Spohr, eine der schönsten Compositionen dieses Meisters, welche der jugendliche Virtuose auf würdige und durch reichlichen Beifall mit Recht belohnte Weise zur Geltung brachte. Herr Auer, den wir vor einigen Jahren noch als talentvollen Knaben begrüssten, hat die Erwartungen, welche wir damals von ihm hegten und aussprachen, glänzend gerechtfertigt und sich zu einem bedeutenden Künstler entwickelt. Seine Technik ist virtuos, sein Ton markig und klangvoll, wenn auch zuweilen noch etwas ungleich; der Vortrag war besonders in dem herrlichen Adagio recht schön und rief rauschenden Applaus hervor. Nachher spielte Herr Auer noch die Romanze von Beethoven, deren Vortrag uns weniger genügte, und darauf das lange und in einem fort prickelnde und sprudelnde Perpetuum mobile von

Paganini, wobei einem über die Ausdauer und die rasende Fertigkeit des Spielers wirklich Sehen und Hören vergeht.

Den zweiten Theil des Concertes eröffnete die Cantate: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben?" von J. S. Bach, welche ein Recitativ und Arie für Bass-Solo zwischen zwei Chören enthält, mit Orchester und Orgel. Der Anfangschor hat durch das Geigen-Quartett und die Flöte eine merkwürdige Begleitung, welche mehr als Begleitung ist, da sie als Hauptsache erscheint und die Singstimmen nur in abgemessenen Zwischenräumen darein klingen. Die Wirkung ist eine so wunderbare, wie wohl Niemand wieder mit so einfachen Mitteln erreicht hat. Auch der zweite Choral hat eine schön figurirte Begleitung. Beide müssten, in der Kirche gehört, auch den starrsten Gegner der Instrumental-Musik an heiliger Stelle bekehren, denn gerade die verfehmten Saiten-Instrumente bringen eine so ins Herz greifende Klangwirkung hervor, die kein anderes Instrument, auch die Orgel nicht, geschweige denn das allein noch gnädig geduldete Fagott, erzeugen kann. Eben so edel und ergreifend ist das Recitativ. Bei der Arie, die, musicalisch genommen, ebenfalls vortrefflich ist, muss man sich allerdings in die Anschauung der Zeit zurückdenken, in der sie geschrieben ist, wo man in der Poesie und in Folge deren auch in der Musik neben dem Mystischen und Symbolischen, das sich oft in Spielerei mit Gleichnissen des Sinnlichen und Uebersinnlichen verlor, den Ausdruck weltlichen Entzückens mit der Vorempfindung himmlischer Freude verwechselte. Uns wird es jetzt freilich schwer, den Ausruf: „Mich rufet mein Jesus: wer sollte nicht geh'n?" mit den Melodieen und Figuren der Arie zu verbinden, welche die Erwartung eines „fröhlichen Morgens" allerdings sehr sprechend ausdrückt, zumal wenn sie so vorgetragen wird, wie wir sie an diesem Concert-Abende von Stockhausen hörten, dessen Gesang in dem Recitativ und der Arie unzweifelhaft das Höchste leistete, was ein Meister erreichen kann in Auffassung, Ausdruck und Gesangkunst. In Bezug auf die letzte erinnern wir nur an die ausgehaltenen Töne und an die wunderbare Coloratur, in welcher die ganze Kette von Tönen wie durch einen magnetischen Strom so verbunden erscheint, dass jedes Glied derselben dem anderen durchaus gleich und dennoch deutlich zu unterscheiden ist.

Vor dem Schlusse des Concertes, welchen Beethoven's Ouverture Op. 124 bildete, trug der treffliche Sänger, der in jeder Gattung ein echter Künstler ist, noch zwei von den schottischen Liedern mit Beethoven's Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell so reizend vor, dass der Applaus kein Ende nahm, bis er mehrere Male wieder auf der Tonbühne erschien.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der vorletzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft erwarb der Pianist Herr Treiber aus Gratz durch den Vortrag des Concertstückes von C. M. von Weber vielen Beifall.

In der letzten Sitzung am 20. d. Mts. hörten wir eine neue Sinfonie von J. J. Abert in Stuttgart (vgl. Nr. 6, Bericht aus Stuttgart). Nach dem Titel: „Columbus. Musicalisches Seegemälde in Form einer Sinfonie" — könnte man versucht sein, diese Composition zum reinsten Wasser der Programm-Musik zu zählen; allein der Componist hat die allgemeine Form der Sinfonie und die besondere der einzelnen Sätze (I. Allegro, II. Scherzo, III. Adagio, IV. Finale) durchaus festgehalten und auch durchweg nach den classischen Mustern gearbeitet — nur im Finale streift Einiges an die Manier der neuesten Schule —, so dass man ihm die Ueberschriften zu Gute halten kann, da sie nicht mehr bedeuten, als die Ueberschriften Beethoven's in der Pastoral-Sinfonie. Damit wollen wir aber nicht einen Vergleich des Abert'schen Werkes mit dem Beethoven'schen hervorrufen, denn welchem Componisten der Gegenwart dürfte ein solcher nicht gefährlich sein? Aber wir erkennen mit Vergnügen an, dass im ersten *Allegro non troppo, D-dur*, 4/4-Tact („Abfahrt, Empfindungen der Hoffnung und Freude"), eine milde, ruhig heitere Stimmung waltet, die an den ersten Satz der Pastoral-Sinfonie erinnert, dass aber diese Erinnerung dem Eindruck keineswegs Eintrag thut, zumal da diese Stimmung durch schöne und klare Melodieführung und stets im Charakter des Satzes bleibende Instrumentirung ihre Einheit bewahrt und das Ganze sehr hübsch klingt. Das Scherzo in *H-moll*: „Matrosenleben", dürfte der am wenigsten gelungene Satz sein. Dagegen weht in dem Adagio in *A-dur*: „Ein Abend auf dem Meere", ein poetischer Hauch, der ein Stück echter Romantik an uns vorüberziehen lässt und unläugbar von vorzüglicher Begabung des Componisten zeugt. Auch das Finale: „Erneute Hoffnungen. Widerstand der Elemente. Empörung. Sturm. Land!" — der längste Satz (69 Seiten der Partitur; der erste 45, der zweite 24, der dritte 20 Seiten) — verräth in vieler Hinsicht Talent, dürfte aber durch Kürzung gewinnen. Den Schluss bildet eine sehr effectvolle, glänzend instrumentirte Coda. Merkwürdig war uns bei der Aufführung, dass die Sinfonie den Musikern und Kennern mehr gefiel, als dem Publicum der Gesellschaft im Allgemeinen, was wohl daher kommen mochte, dass die ersteren auch bei dem blossen Vomblattspielen eines solchen Werkes mehr im Stande sind, Vorzüge zu durchschauen, welche erst durch ein sorgfältiges Probiren, das die Sinfonie verdient, für die Dilettanten mehr ins Ohr fallen.

Bergen op Zoom. (Orgel von Gebrüder C. R. und Rich. Ibach in Barmen.) Am 27. Januar fand hier die Einweihung der neuen Orgel in der katholischen Parochialkirche in Gegenwart einer zahlreichen und angesehenen Zuhörerschaft Statt. Zwischen den Vocalsätzen der Messe von C. H. Rinck, Op. 91, fanden folgende Orgel-Vorträge Statt: J. S. Bach, Präludium und Fuge, durch Herrn Capellmeister Lux aus Mainz. Allegro maestoso und Andante aus einer Sonate von Alph. Mailly, Professor am k. Conservatorium zu Brüssel, vorgetragen vom Componisten. Variationen über das Gebet der Agathe von C. M. von Weber, componirt und gespielt von Lux. Variationen von A. Hesse, durch Herrn A. Mailly. Meditation über ein Präludium von J. S. Bach für Orgel, Violine und Violoncello von Gounod (Lux, H. H. J. und J. Hartmann). Variationen über *O sanctissima* von Lux. — Die Erwartungen, welche man nach der Prüfung und Uebernahme der Orgel über ihre Wirkung in hohem Maasse gehegt hatte, wurden nicht nur befriedigt, sondern noch bei Weitem übertroffen. Die schöne Intonation, die gelungene Charakterisirung der einzelnen Register, der gewaltige Eindruck des vollen Werkes im Gegensatze zu der Weichheit und Zartheit der sanfteren Stimmen waren eben so wie die Vollkommenheit und Leichtbeweglichkeit der Mechanik bereits von der Prüfungs-Commission rühmend anerkannt worden, wurden aber nun durch die vortreffliche Behandlung des prachtvollen Instrumentes durch die beiden Künstler vollends ins Licht gestellt. — Die Orgel hat drei Manuale und ein freies Pedal (16füssig). Das erste Manual hat 13, das zweite 9, das dritte 8, das Pedal 11 Register — zusammen 41 klingende Stimmen mit 2361 Pfeifen.

Während die geschätzte Firma der Gebrüder Ibach in Barmen, wie uns aus Bergen op Zoom berichtet wird, ihren Ruf durch ein grosses Orgelwerk in Holland verbreitet, schreibt man uns aus Offenburg in Baden ebenfalls Rühmliches über ein Werk des Herrn Adolph Ibach in Bonn, welcher aus derselben Familie und

Kunstschule hervorgegangen ist, wie folgt: „Wir hatten Gelegenheit, der am 1. December v. J. Statt gehabten officiellen Prüfung der von Herrn Orgelbauer Adolph Ibach von Bonn für die evangelisch-protestantische Kirche dahier gefertigten Orgel anzuwohnen. Viele Sachverständige, Kunstfreunde und Künstler, darunter auch ein vortrefflicher Organist aus Strassburg, wohnten dem Prüfungs-Acte bei. Von der Macht der Tonfülle, welche durch die meisterhafte Behandlung einiger Künstler diesem ausgezeichneten Orgelwerke entströmte, wurden alle Zuhörer bis zur Begeisterung hingerissen. Neben der Zartheit und Weichheit einzelner Register, namentlich der Gambe und Flöte, welche unser Gemüth fesselte, konnten wir auch der imponirenden Kraft der Bässe unsere Bewunderung nicht versagen. Keine Vorherrschung eines einzelnen Registers stört den Eindruck. In der edelsten Abrundung und Ebenmässigkeit klingen die Töne der einzelnen Register und diese wieder in ihrer Gesammtheit als ganzes Werk in tadelfreier Vollendung. Auch in seiner äusseren Ausstattung erhebt sich dieses Kunstwerk als eine Zierde. Nach dem Gutachten der Sachverständigen entspricht dieses Orgelwerk, welchem nach unserem Ermessen wenige der neueren Schöpfungen dieser Art als ebenbürtig zur Seite gestellt werden können, allen, auch den strengsten Anforderungen der Kritik, weshalb wir nur wünschen, dass dem vortrefflichen, bescheidenen Künstler bald Gelegenheit gegeben werde, im Lande Baden auch anderwärts sein Talent als Orgelbauer zur Geltung zu bringen."

Prag. Die Mitglieder des Directoriums der Tonkünstler-Gesellschaft verdienen die vollste Anerkennung und den höchsten Dank dafür, dass sie keine Mühe und Kosten scheuten, die Aufführung eines hier noch nicht gehörten Werkes, Händel's „Salomon", zu ermöglichen. Die Aufführung des Oratoriums war eine fast durchgängig sehr gute, so dass der Dirigent Herr Jahn, der die Massen mit grossem Geschicke leitete, wie uns scheint, am Schlusse mit grösserem Rechte, als in früheren Jahren, einen energischen Hervorruf verdient hätte. Die Chöre hielten sich vortrefflich; 87 Knaben wirkten präcis und kräftig mit. Obwohl das von dem Vorstande der hiesigen Organistenschule dem Concerte zur Verfügung gestellte Instrument (es war nicht jenes mit vollständigem Pedal) als gleichsam nur ein so genanntes Positiv den Intentionen Mendelssohn's, der eine vollständige Orgel verlangt, nicht entsprechen konnte, so war die Wirkung bei den Recitativen und mehreren Nummern dennoch eine seltene, ja, magische. Besondere Erwähnung verdient der Organist Herr Prucha und die Solisten, und zwar in erster Reihe die Inhaber der Partieen Salomon (Fr. Prochaska-Schmidt), Erstes Weib (Fräulein Zawiszanka) und Zadok (Herr Lukes). Der Besuch war ein massenhafter und mehrere Nummern fanden stürmischen Beifall. Weder den Chören und Instrumentalisten als ganzen Körpern, noch den Solisten fehlte es an besonderen lauten Anerkennungszeichen.

Ankündigungen.

In Landau in der Pfalz ist die Stelle eines Musik-Directors in Erledigung gekommen. Verlangt wird die Befähigung, Vocal- und Instrumental-Aufführungen zu leiten. Fixes jährliches Gehalt 400 Gulden. Daneben in Folge Todes des bisherigen Directors ein weites Feld für Privat-Unterricht.

Anträge sind, mit den nöthigen Zeugnissen versehen, längstens binnen vier Wochen zu richten an den derzeitigen Vorstand des Musik-Vereins, Dr. Eduard Pauli.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 10. KÖLN, 5. März 1864. XII. Jahrgang.

Die Freiheit der Theater.

So lautet jetzt das Losungswort der dramatischen Dichter und Componisten in Paris, was bei letzterer Kategorie ungefähr eben so viel sagen will, als sämmtlicher Componisten in Frankreich, da für sie bekanntlich die Oper und Operette, am Ende auch nur das Vaudeville das einzige Ziel ihres Strebens ist. Auf der anderen Seite haben die Schauspieler und Bühnensänger bei der Nachricht von den Absichten des Kaisers eine leise Anwandlung von Fieberschauern bekommen, weil sie, ihrer Meinung nach unter der Herrschaft der privilegirten Directionen schon zu wenig in ihren Rechten geschützt, bei freier Concurrenz allen Schutz zu verlieren befürchteten. Aber die Schriftsteller und Componisten sind obenauf und der festen Ueberzeugung, dass durch die Vernichtung der Privilegien der Theater die Directionen gezwungen sein werden, ihre Werke aufzuführen, die bis jetzt durch das Veto eines Vorrechtes für grosse oder kleine Oper, für Tragödie oder Posse um die Unsterblichkeit gebracht werden konnten!

Schon Anfang December, als die Kunde von dem Entschlusse des neuen Theatergesetzes sich verbreitete, richteten die Componisten von Paris eine Adresse an den Kaiser, in welcher es hiess: „dass die Abschaffung der ausschliesslichen Theater-Privilegien endlich der Tonkunst in Frankreich eine breite Laufbahn öffne. Eben so begünstigt in der freien Ausstellung ihrer Werke, wie die Maler und Bildhauer, werden die Componisten, der Fesseln ledig, die immer von Neuem jeden Aufschwung lähmten, von jetzt an mit der gegebenen Erleichterung, sich vor dem Publicum zu zeigen, die nützliche Verwendung ihres Talentes und den fruchtbarsten Wetteifer finden. Dieser weise Schutz, den Ew. Majestät der Tonkunst zu widmen geruhen will, wird der französischen Schule, welche vielleicht in Gefahr ist, den hohen Rang, den sie sich errungen hat, zu verlieren, noch mehr Glanz verleihen."

Diese Adresse haben — wie viele meint der Leser wohl? — vierundachtzig pariser Componisten unterschrieben! Ein ganzes Heer! Das Spasshafteste dabei ist, dass Männer wie Rossini, Auber, Meyerbeer, Fel. David, Gounod, Thomas u. s. w. die Adresse unterzeichnet haben, wahrscheinlich ohne sie zu lesen, da sie sonst schwerlich mit Bewusstsein ihr eigenes Todesurtheil (vergleiche die gesperrt gedruckten Stellen) unterschrieben haben würden.

Worin aber diese sanguinischen Hoffnungen der jüngeren oder unbekannten Componisten, *qui n'ont pu arriver,* wie sie sagen, ihre Begründung finde, will uns durchaus nicht klar werden.

Durch die Freigebung der Theater-Unternehmungen kann allerdings ein verständiger, thätiger, speculativer Kopf einen guten Gedanken haben, ein die Kunst förderndes Project ins Leben rufen, ohne demüthigen Bewerbungen und Protectionsgesuchen, ohne Umtrieben und Einflüssen persönlicher Gunst unterworfen zu sein. Aber jedes Ding hat seine Kehrseite. Eben so leicht kann ein Abenteurer, ein verkommenes Subject auf sein oder anderer Leute Risico eine Theater-Werkstatt eröffnen, die er nach einigen Monaten wieder schliessen muss. Freilich kam dergleichen auch bisher schon vor, und die Freunde der Freiheit sagen, es sei besser, dass ein Unternehmer dergleichen Bankerotte auf eigene Hand mache, als dass die Regierung gewisser Maassen die Verantwortung theile. Wer will aber mit Sicherheit voraussagen, welche Classe von neuen Theater-Directoren die Mehrzahl bilden wird, die geschickten, besonnenen und glücklichen Speculanten, oder die ungeschickten, leichtsinnigen, ja, gewissenlosen?

Das kann nur die Erfahrung lehren. Es ist aber jetzt nicht das erste Mal, dass man in Frankreich diese Erfah-

rung macht, und die frühere hat, beim Abschluss der Rechnung, für die Kunst ein arges Deficit ergeben.

Seit 1791, wo das Gesetz erschien, das Jedem erlaubte, ein Theater zu errichten, hatten sich die Theater maasslos vermehrt; Napoleon's I. Decret vom 29. Juli 1801 hob in Paris mit Einem Federstriche fünfundzwanzig von ihnen auf. Nach diesem heroischen Mittel gegen die Versunkenheit des Bühnenwesens machten die übrig gebliebenen gute Geschäfte. Was hatte die Kunst, im Besonderen die Tonkunst, bei der Freiheit, die ganz unbeschränkt zehn Jahre (1791—1801) dauerte, gewonnen?

Doch ehe wir einen Rückblick darauf werfen, wollen wir erst die Vorstellungen über die neue Theaterfreiheit, welche, wie wir aus mehreren Blättern ersehen, in Deutschland noch ungenau sind, berichtigen.

Das Gesetz vom 6. Januar enthält in seinem §. 1 die wesentlichste Bestimmung der ganzen Reform der Theater: „Ein Jeder darf ein Theater bauen lassen und es in Betrieb setzen unter der Verpflichtung einer Anzeige an das Ministerium unseres Hauses und der schönen Künste und an die Polizei-Präfectur von Paris; in den Departements an die Präfectur." — Durch folgenden Zusatz ist die Unterstützung von Seiten der Behörden auch für die Zukunft gewahrt: „Diejenigen Theater, welche der Aufmunterung in besonderem Grade würdig erscheinen, können durch den Staat oder durch die Stadtgemeinden unterstützt werden." So wichtig dieser Zusatz ist, so führt er doch im Grunde das System der Bevorzugung und alles daran Hangende wieder ein; zugleich aber liegt darin die ausgesprochene Wahrheit, die auch für die Bühnen in Deutschland gilt, dass die Erfahrung lehrt, wie überall ein grosses Theater ohne Zuschuss von irgend einer Seite nicht bestehen kann. Es ist also ganz in der Ordnung, dass sich die Regierung das Recht vorbehält, ihre Pflicht den Kunstanstalten gegenüber erfüllen zu können, und dass sie die Unterstützung der dramatischen Kunst für eine ihrer Pflichten hält, geht auf erfreuliche Weise aus jenem Zusatze zum ersten Artikel hervor.

Der andere Haupt-Artikel ist der §. 4: „Dramatische Werke jeder Art und Gattung, die Stücke, welche bereits Gemeingut geworden sind, mit einbegriffen, dürfen auf allen Theatern aufgeführt werden."

Hiedurch sind also alle Privilegien der einzelnen Theater aufgehoben: die Aufführung einer Tragödie oder eines fünfactigen Lustspiels hängt nicht mehr von der Entscheidung des *Comité de lecture* des *Théâtre français* ab, eben so wenig wie die Erscheinung einer ernsten Oper auf der Bühne von der Annahme der Direction der grossen kaiserlichen Oper u. s. w. Dieser Paragraph ist dermaassen allgemein gefasst, dass danach jeder Theater-Unternehmer Possen, Vaudevilles, Opern, Tragödien, Komödien, Ballets, kurz, alles, was er will — und kann! — durch einander geben darf.

Uns kommt gerade der Erfolg dieses Artikels sehr zweifelhaft vor, und doch ist er es, auf den der junge Anwachs der Dichter und Componisten seine Hoffnung setzt. Auch das Ministerium meint (in den Motiven zu dem neuen Gesetze): „Während die lebenden Autoren und Componisten Absatzwege für ihre neuen Erzeugnisse finden können, werden die Meisterwerke des alten Repertoires, von den Fesseln befreit, welche sie ausschliesslich an die beiden ersten französischen Theater banden, von jetzt an, ohne dadurch herabzusinken, auch die populären Bühnen zieren und ihre nützlichen Belehrungen dorthin tragen. Auf der anderen Seite bleibt die Staats-Regierung im Besitze des Rechtes, Institute ersten Ranges durch Subvention zu unterstützen, damit sie den anderen zu Beispielen und Mustern der Nacheiferung dienen."

Hierbei drängt sich auf der Stelle die Bemerkung auf: Was hat — vorläufig nur auf die Kunst des Schauspielers und Sängers bezogen — in Frankreich den grössten Einfluss auf die Erreichung einer gewissen Meisterschaft in der Darstellung gehabt? — Antwort: Die Beschränkung der einzelnen Bühnen auf bestimmte Gattungen und Fächer der dramatischen Kunst. Ferner: Was ist in Deutschland nicht nur an immer mehr überhand nehmender Unzulänglichkeit der Bühnenkünstler, sondern zugleich auch an dem Ruin so vieler Theater-Unternehmungen Schuld? — Antwort: Die Aufführung dramatischer Werke aller Gattungen in Oper und Schauspiel auf einer und derselben Bühne und meistentheils durch dieselben Personen.

Im Uebrigen sind durch das neue Theatergesetz die bisherigen Polizei- und Oberaufsichts-Gesetze nicht abgeschafft; die Censur der vor der Aufführung einzusendenden Werke ist beibehalten; in Paris kann der Minister des kaiserlichen Hauses, in der Provinz der Präfect die Aufführung untersagen. Auch die Armenabgabe ist beibehalten — jene für alle Bühnen-Directionen und Concertgeber so drückende Steuer, welche keine andere Kuns belastet, als die dramatische und musicalische, eine Steuer, welche die französische Herrschaft auch in unserer Rheinprovinz zurückgelassen hat, und welche an die Abgaben der Jahrmarkts-Theater und der Kameel- und Bärentreiber erinnert! — Dass §. 5 die Kinder-Theater (also auch wohl die Kinder-Ballets) verbietet, ist gewiss löblich.

Wenden wir uns nun zu der Erfahrung über die frühere Periode der Theaterfreiheit in Frankreich zurück, und betrachten wir einmal etwas genauer, ob sie — speciel der Tonkunst — Vortheil gebracht habe, oder nicht.

Vor der Revolution existirten in Paris die königliche Oper, von Ludwig XIV. gegründet, die komische Oper und das Theater von Monsieur, welches bald das Theater Feydeau wurde, und einige unbedeutende Etablissements. Durch das Decret von 1791, welches Jedermann erlaubte, ein Theater zu unternehmen, wurden die Verhältnisse der Oper wenig geändert. Die drei Operntheater blieben, was sie waren; einige Liederbühnen versuchten, daneben aufzukommen, wie das Theater Louvois, das Theater Montansier; die Musik setzte wohl einen Fuss auf diese Scenen, aber ohne auf ihnen zu einem ungetheilten Rechte zu gelangen. Auf keinem dieser Nebentheater erschien irgend ein Singspiel, das Aufmerksamkeit erregt oder dauernden Werth gehabt hätte, während ein zweites *Théâtre français* einige recitirende Schauspiele brachte, die sich lange hielten.

In den Kranz der grossen Oper flocht die neue Theaterfreiheit auch nicht ein einziges neues Blättchen. Die Freiheit kann keinen Anspruch darauf machen, irgendwie Theil an den grossen Werken, welche die grosse Oper überhaupt hervorgebracht hat, zu haben: auf ihre Rechnung kommen nur ephemere Schöpfungen von trauriger Mittelmässigkeit, wenn sie nicht geradezu unter Null standen. Während einer zehnjährigen Periode war das grosse, schöne Theater von allen Componisten von Geist und Talent, mit Ausnahme von Grétry, Méhul und Gossec, verlassen und brachte kaum zwei oder drei achtbare Werke unter einer Menge von schlechten Producten. Grétry's „Anakreon bei Polykrates", wahrlich keines seiner Meisterstücke, war das Hauptwerk dieser Periode auf einer Bühne, der die erhabenen Schöpfungen eines Gluck, Piccini, Sacchini hohen Glanz verliehen hatten. — Sonach existirte die grosse Oper eigentlich nur noch dem Namen nach und trug an und für sich, geschweige denn im Verhältnisse zu ihrer früheren Wirksamkeit, nichts zum Aufschwunge der dramatischen Musik bei.

Und dennoch hatte während dieser Freiheits-Periode diese Oper keine Concurrenz zu bestehen: keine einzige Unternehmung versuchte, ihr bevorrechtetes Genre an sich zu reissen und sie auf ihrem alten Gebiete zu beunruhigen. Und welch ein Unterschied zwischen den Ausgaben von damals und den Kosten der jetzigen Oper! Man denke nur, abgesehen von allem Anderen, an den heutigen Gagen-Etat! Wessen sich also in der ersten Aera der Theaterfreiheit, von 1791 bis 1801, Niemand unterfing, wird das jetzt bei zehn Mal grösseren Schwierigkeiten Jemand unternehmen? Wer wird es wagen, der grossen Oper Concurrenz zu machen? Wer, oder selbst welche Actien-Gesellschaft, wird neben dem jetzigen neu erstehenden Hause noch einen neuen Theater-Palast bauen und das Capital für die ganze Einrichtung der Bühne und der Säle hergeben wollen, da es schon in die Millionen geht, bevor der erste Accord des neu geschaffenen Orchesters und der erste Ton des neu engagirten Sänger-Personals darin zu Gehör kommt? Und wird die Subvention des Staates dem Concurrenz-Unternehmen ohne Weiteres in die Tasche fallen? — Das Einzige, was man zur Ermunterung der gefahrvollen Nebenbuhlerschaft anführen könnte, wäre, dass Frankreich ruhiger ist, als in jener ersten Periode, dass die Künste des Friedens mehr sicheren Boden gewonnen haben, dass endlich die Liebhaberei an der Oper zugenommen habe. Beides Erstere geben wir zu, das letzte nicht; wohl hat die Liebhaberei als Sucht nach Neuem zugenommen, aber jenes echte Interesse für Opernmusik, welches einst Parteiungen, wie für Gluck und Piccini, erzeugte, ist nicht mehr in Paris vorhanden, es hat sich in die Liebhaberei des Angaffens von Decorationen, optischen und mechanischen Kunststücken verkehrt.

In der komischen Oper, oder richtiger gesagt: in der mit Dialog gemischten Oper, waren die Franzosen schon im Jahre 1791 weit voran geschritten. Sie hatten ausser den früheren Opern *Le Tableau parlant, La fausse Magie* u. s. w. von Grétry den trefflichen *Richard Coeur du lion*; Méhul hatte mit „Conrad und Euphrosine" eine elektrische Wirkung erzeugt. Die neue Aera fand also hier nur wenig zu thun, um etwa den Rahmen zu vergrössern. Indess gebührt der Ruhm dem Theater Feydeau, dass es sich kühn dem älteren Theater Favart entgegenstellte und zehn Jahre Stand hielt, bis — beide Theater einsahen, dass sie getrennt nicht bestehen konnten, und sich vereinigten.

Indessen hatte doch diese Concurrenz Resultate für die dramatische Tonkunst. Während der zehn Jahre seiner selbständigen Existenz hatte das Theater Feydeau 216 Werke gebracht, nämlich etwa 40 italiänische oder übersetzte Stücke, 50 Komödien oder Schauspiele und ungefähr 108 oder 110 Opern und Vaudevilles. Rechnen wir zehn neue Opern jährlich, so ist das gewiss schon die höchste Zahl, die ein Theater liefern kann. In diesen zehn Jahren wurden neue Werke von mehr als vierzig Componisten aufgeführt —: unter ihnen waren allerdings solche, die zum ersten Male fürs Theater schrieben, aber auch viele schon bekannte, ja, berühmte Namen. Dalayrac allein, ein Veteran und kein Neuling, brachte mehr als 25, Gavaux 17, Solié 11, Méhul 10, Grétry 8, Berton 8, Cherubini 8, Kreutzer 8, Boieldieu 7, Lesueur 4 u. s. w. u. s. w.*).

---

*) Dix Années lyriques en France par Paul Smith. Gazette et Revue mus. An 1842, Nr. 41—44.

Es war also einer der ältesten Componisten, dessen Ruf schon auf eine ganze Reihe von Erfolgen begründet war, der von der neuen Theater-Unternehmung den meisten Vortheil zog. Aber diese gewährte dennoch der Kunst einen grossen Dienst, indem sie theils einige jüngere, unbekannte Talente zur Anerkennung brachte oder wenigstens sie dazu zu bringen versuchte, und anderen bereits gemachten Meistern Gelegenheit zu Werken gab, für welche der Rahmen des älteren Theaters der komischen Oper (Favart) zu eng war.

Dahin gehörte besonders die neue Gattung von musicalischen Dramen, welche Lesueur und Cherubini schufen, von der man sowohl in Bezug auf den Adel des Stils, als auf die Benutzung des Chors und der Scenerie bisher noch keine Vorstellung gehabt hatte. So entstanden *La Caverne, Télémaque* von Lesueur, und von Cherubini Lodoïska, Medea, Elisa oder die Reise über den St. Bernhard u. s. w., die mit einem Aufwande in Scene gesetzt wurden, welcher im Theater Favart gar nicht anzubringen war. Auch Steibelt's „Romeo und Julie" gehört hieher, eine Oper, die mit demselben Glanze in Scene ging und an zweihundert Vorstellungen erlebte.

Neben diesen drei Componisten, deren Talent sich auf dem neuen Theater entwickelte, erlangten einige andere, unter ihnen Gaveaux, durch angenehme und gefällige Musik leichterer Gattung grosse Popularität. Ihre Musik war geistvoll und melodiös, und man nahm leicht und gern etwas daraus mit nach Hause.

Das Theater Feydeau bildete aber neben guten Componisten auch gute Sänger und Schauspieler, welche bei der Verschmelzung mit der älteren komischen Oper das Personal dieser erfrischten und verjüngten.

Dies waren also für diese Gattung der dramatischen Musik wirklich gute Folgen der Concurrenz, welche die Tochter der Theaterfreiheit war. Allein das Endresultat war trotzdem, dass die Concurrenz sich nicht behaupten konnte, dass sie die beiden Operntheater, durch welche sie aufrecht gehalten werden sollte, in ihren Sturz mit hinab zog. Am Ende mussten beide kämpfende Schiffe die Segel streichen und um ihrer eigenen Existenz willen Frieden machen und sich einigen.

Aber auch von Seiten des Vortheils für die Tonkunst stand das Resultat in keinem Verhältnisse zu den gehegten Erwartungen; die Concurrenz trieb keine reiche Blüthen musicalischer Genies hervor. Damals, wie jetzt, glaubte man, dass nun, da die Schranken gefallen und der Zutritt zu dem Kampfplatze einem Jeden gestattet, grosse Musiker von allen Seiten her aufstehen und ihr Vaterland von dem Tribut an die fremden Nationen befreien würden. Wenn wir, wie es geschehen muss, Cherubini, Méhul und Berton ausnehmen, die schon vor der Theaterfreiheit Ruf erworben hatten, so bleibt von allen jüngeren Componisten nur Einer übrig, der seine Erstlingsgaben auf den Altar des neuen Theaters legte und wirklich auch für die Zukunft ein grosser Tondichter wurde: Boieldieu. Nicolo, kein Franzose, brachte sein erstes Werk erst nach der Vereinigung beider Theater auf die Bühne.

Also: wenn beim Anfange der Concurrenz sieben bis acht Componisten ersten Ranges vorhanden waren, sich um die Palme zu streiten, so fanden sich beim Ende derselben nur zwei neue dazu, welche im Stande waren, sich in die Arena zu wagen.

Aus diesen historischen Notizen geht also hervor, dass die freie Concurrenz der dramatischen Kunst keine dauernden Vortheile gebracht, obwohl sie als Schöpferin einer Uebergangs-Periode Berechtigung zur Anerkennung hat; dass aber für das Aufleben und die Entwicklung von Genies, deren Entstehungsgründe weder mess- noch zählbar sind und in ganz anderen Einwirkungen liegen, als staatliche Institute haben können, nichts von der Theaterfreiheit zu hoffen ist, wiewohl es eben so verkehrt wäre, den Aufschwung der französischen Oper nach jener Periode auf Rechnung des Regimes zu setzen, welches durch Napoleon I. wieder eingeführt wurde. Thatsache bleibt es aber immerhin, dass Spontini, Herold, Auber, Meyerbeer, Halévy u. s. w. erst in der Aera der wieder eingeführten Concessions-Beschränkung ihre Werke schufen.

Die ganze vom gegenwärtigen Kaiser decretirte Theaterfreiheit läuft auf die Theatergewerbe-Freiheit hinaus und ist nichts als eine Concession an die Gewerbefreiheit überhaupt, welche für klug und zeitgemäss gehalten worden, da sie zu den Freiheits-Illusionen gehört, womit der liberale Imperialismus die Franzosen beglückt. Das einzige Gute daran dürfte die Abschaffung des ausschliesslichen Vorrechtes einzelner Bühnen für gewisse Gattungen dramatischer Werke sein; dass aber auch dieses Gute in Nachtheil umschlagen kann, haben wir oben angedeutet. Im Princip aber ist es gewiss ungerechtfertigt, das Geschäft der Theaterleitung mit dem Betriebe von anderen Gewerben auf eine und dieselbe Linie zu stellen. Die Gefahr liegt in dem Mangel an Bürgschaft, welche der Staat und das Gemeinwohl gegen die Unfähigkeit der Unternehmer hat, wenn Jedermann, der Lust und vielleicht Geld dazu hat, ein Theater errichten und ausbeuten kann. Ein Kunst-Institut, und vollends ein solches, wie das Theater, dessen Einfluss auf Bildung und Moralität so bedeutend ist, ist doch etwas Anderes, als ein Handwerk oder eine Fabrik. Liefert der ungeschickte Handwerker oder Fabrikant schlechte Waare, so schadet er doch nur sich selbst; ein unfähiger und gewissenloser

Theater-Director kann aber für sich selbst sogar ein gutes pecuniäres Geschäft machen, während er der Kunst und dem Geschmack und der Sittlichkeit, mithin dem geistigen Gemeinwohl unendlich viel schadet. Warum soll der Staat, dessen erste Pflicht die Sorge für das Gemeinwohl ist, von den Leitern der so einflussreichen Wirksamkeit eines Theater-Instituts nicht eben so gut Bürgschaften ihrer Befähigung verlangen, wie er sie bei allen übrigen einflussreichen Stellungen der Staatsangehörigen verlangt? Unserer Ansicht nach thut ein Gesetz über die Regelung der Beschränkung der Concessions-Verleihung und eine weit strengere Handhabung desselben, als die darauf bezüglichen Vorschriften bis jetzt erfahren haben, weit mehr noth, als jene sogenannte Theaterfreiheit.

Die andere Gefahr, welche diese Freiheit mit sich führt, liegt in der Concurrenz an sich; um sich davon zu überzeugen, muss man die Sache weniger principiel als praktisch betrachten. Die gewöhnlichen Gewerbe beruhen auf dem Bedarf, und der Absatz ihrer Erzeugnisse steht zu den Kosten, die darauf verwandt werden müssen, in bestimmtem Verhältnisse. Es ist ein grosser Unterschied, ob der Fabrikant für fünfzig oder für fünfhundert Menschen Waare liefern will. Dieser Umstand hält also die Concurrenz in Schranken, da nicht Jeder im Stande ist, das nöthige Capital zu schaffen. Der Betrieb des Theatergeschäftes beruht aber auf der Frequenz der Zuschauer, und die Betriebskosten sind ganz gleich, ob der Director vor fünfzig Leuten oder vor fünfhundert oder tausend spielt. Hier ist mithin der Reiz zum Concurrenzmachen viel lockender und gefahrloser, und wenn keine Nachfrage mehr nach der Befähigung existirt, so werden sich eine Menge von Concurrenten finden, um ein Geschäft zu versuchen, bei welchem das Verhältniss der Einnahme zur Ausgabe sich so vortheilhaft gestaltet — mit Einem Worte: das Geld wird dann auch hier die grösste Rolle spielen. Dass aber durch eine ins Maasslose gesteigerte Concurrenz bei der Unbeständigkeit der Gunst des Publicums, welche wie die Wetterfahne sich bei jedem neuen Winde dreht — denn *de gustibus non est disputandum* —, der Frequenz der besseren Theater Abbruch geschehen werde, ist klar, und da die Frequenz die einzige Basis der Durchführung eines guten, künstlerische Zwecke verfolgenden Unternehmens ist, so leuchtet ein, dass auch schon die Concurrenz an und für sich der wahren Kunst keinen Vortheil, sondern eher Nachtheil bringen muss.

So eben lesen wir in einem pariser Blatte: „In Folge der neuen Theaterfreiheit hat sich hier eine Gesellschaft mit einem Capital von einer Million Francs gebildet, die gemeinschaftlich im Châtelet-, Gaité- und Porte-St.-Martin-Theater ergiebige Cassenstücke zur Aufführung bringen will. Im Châtelet soll fortan vorzugsweise die Féerie, in der Gaité das eigentliche Melodrama, in der Porte St. Martin das historische Drama und wo möglich das alte Repertoire cultivirt werden. Zur Vorbereitung der grossen Maschinenstücke, welche hier stets eine sehr werthvolle Zeit und Räumlichkeit in Anspruch nehmen, wird in Champigny bei Vincennes eine grosse Decorations- und Maschinen-Fabrik nebst einer vollständigen Bühne eingerichtet, wo die Ausstattung der neuen Stücke hergestellt, zusammengesetzt und probirt werden soll." — Schöne Aussichten!

Aus Wien.

Den 23. Februar 1864.

„Saison Offenbach" wäre die beste Bezeichnung für unsere gegenwärtige Theaterzeit, denn Offenbach beherrscht jetzt hier das Repertoire. In voriger Woche wurden an drei Abenden in drei verschiedenen Theatern Offenbach'sche Werke aufgeführt: im Hof-Operntheater die „Rheinnixen" zum fünften, sechsten und siebenten Male bei stets überfülltem Hause, „Signore Fagotto" allabendlich im Carltheater und „Die Kunstreiterin" allabendlich im Theater an der Wien. Signore Fagotto (das Sujet ist eine Copie des Capellmeisters von Venedig) ist musicalisch die reichste von den Operetten des Componisten und hat viel Schönes, was aber hier in Folge falscher Besetzung verloren geht. Herr Treumann hat nämlich der Frau Grobecker, die beinahe jeden Abend in Hosenrollen erscheinen muss, die Partie des Signore Fagotto, die für einen Bass-Buffo geschrieben ist, übertragen. Da hört denn freilich Alles auf, und Offenbach hatte dadurch triftigen Grund, seinen Contract mit Treumann zu lösen. Dadurch war nun auch dem Theater an der Wien gestattet, Operetten von Offenbach zu geben. Den Anfang machte „Die Kunstreiterin" (*Mademoiselle en lotterie*). Herr Director Strampfer, der strebsamste unserer Bühnenlenker, besitzt ein Personal für die Operette, wie kaum eine zweite Bühne es vorzuführen hat. Fräulein Gallmeier, die sprühende, aber auch launenhafte Soubrette, versteht es, jeden Abend ihr Auditorium zu entzücken. Die Herren Friese und Swoboda, letzterer mit einer schönen Tenorstimme begabt, sind sehr gute komische Kräfte, die neben einer grossen Routine auch gründliche musicalische Bildung besitzen. Das Personal für kleinere Gesang-Piecen, Chor und Orchester ist brav. — Dieser Tage sahen wir eine Wohlthätigkeits-Vrostellung im Hof-Operntheater, wie sie selten

vorkommen wird. Es wurde Raimund's „Verschwender" gegeben mit Besetzung sämmtlicher Rollen durch die besten Kräfte des Hofburg-Theaters. Den Bettler sang Herr Hof-Opernsänger Mayerhofer, Chöre und Orchester gab die Hofoper. Als Statisten bei dem vorkommenden Feste erschienen sämmtliche nicht beschäftigte Mitglieder der beiden Hoftheater. Der **Reinertrag** der Vorstellung des „Verschwenders" hat 7245 Fl. betragen, die sämmtlichen Kosten nur 60 Fl., und auch diese nur für Wagen.

Ein neuer Männer-Gesangverein, der „Schubert-Bund", nur aus Lehrern bestehend, an dessen Spitze der tüchtige Chormeister Franz Mayr steht, hat in seiner ersten öffentlichen Production gezeigt, dass man bessere Programme zusammenstellen und auch theilweise noch besser singen kann, als der wiener Männer-Gesangverein, welcher allerdings die 27 neben ihm bestehenden nicht zu fürchten hat; dieser 28ste aber dürfte ihm gefährlich werden. — Der wiener Männer-Gesangverein hat durch seine Liedertafel zum Besten der verwundeten Soldaten mehr als 1000 Fl. an das Hülfs-Comite senden können.

Das dritte Concert der Gesellschaft der Musikfreunde brachte uns unter Herbeck's Leitung: Mendelssohn's „Lobgesang", Sinfonie-Cantate für Solostimmen, Chor und Orchester, dann Haydn's Sinfonie in *D*. Wenn auch das Programm weniger interessant war, als beim zweiten Concerte, in welchem Schumann's Faust-Musik mit dem Meister des Gesanges Julius Stockhausen gebracht wurde, so war die Aufführung doch ganz geeignet, das zahlreiche Auditorium vollkommen zufrieden zu stellen. Im Lobgesange entzückte Frau Wilt durch ausgezeichnet schönen Vortrag, während Fräulein Seehofer, eine junge, mit einer umfangreichen Stimme begabte Sängerin noch zu sehr die Anfängerin durchblicken liess, um in einem solchen Werke als Solistin zu genügen. Indess verdient ihr Fleiss und emsiges Streben alle Anerkennung. Herr Dr. Olschbauer, sonst unser Tenor *par excellence*, schien nicht gut disponirt. Die Chöre waren ausgezeichnet, besonders im Choral, doch ist der Frauenchor nicht so voll und kräftig, wie in der Sing-Akademie, der Männerchor aber sehr gut. Das Orchester, welches der artistische Director der Gesellschaft, Herr Herbeck, vor einigen Jahren zusammengestellt hat, ist heute schon ausgezeichnet zu nennen. Die drei Sätze der Sinfonie-Cantate wurden correct und mit Schwung ausgeführt, obwohl ein hiesiger Kritiker, der die Sinfonie in *D* von Haydn für Mozart's *Es-dur*-Sinfonie anhörte, das Orchester matt nannte. Diese Sinfonie wurde mit so viel Präcision und Feinheit gebracht, dass jeder Satz stürmisch applaudirt wurde. Bald werden unsere Philharmoniker nichts mehr voraus haben, als die grössere Anzahl von Instrumenten.

Nächsten Sonntag findet das vierte Gesellschafts-Concert und gleich darauf ein Schubert-Concert durch dieselbe Gesellschaft Statt. Dann folgen noch Concerte der Sing-Akademie, des Singvereins und zwei philharmonische; ausserdem sind wir noch immer überschwemmt mit Concertgebern, die alle Instrumente repräsentiren. Wann werden wir Ruhe haben? R.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Sonntag den 28. Februar gab der kölner Männer-Gesangverein unter Franz Weber's Leitung ein Concert im grossen Gürzenichsaale zum Besten „der deutschen Truppen in Schleswig", welches von einem sehr zahlreichen Publicum besucht war und des Schönen gar Vieles brachte. Der Verein bewies durch den überaus präcisen, gut nuancirten und klangvollen Vortrag der gewählten Gesänge einmal wieder unter stürmischem Applaus, dass ihm die Meisterschaft in diesem Genre nicht streitig gemacht werden kann. Der Veranlassung gemäss bildeten kriegerische und patriotische Lieder („Dir möcht' ich diese Lieder weihen" von C. Kreutzer, Soldatenabschied von Silcher, „Das Eisen bricht die Noth" von E. Geibel und F. Hiller, Freiheitslied von C. M. von Weber, Schlachtlied von Klopstock für Doppelchor von F. Schubert) den Hauptinhalt des Programms, dem sich Franz Weber's „Weine nicht!" für Tenor-Solo und Chor und Abt's „Vineta" anschlossen. Die Composition J. Herbeck's von Reinick's „Morgenlied" erschien zu gesucht; sie gibt mehr Malerei einzelner Worte, als die Stimmung des Ganzen wieder. Ausserdem trug Fräulein Julie Rothenberger Beethoven's Clärchen-Lieder aus Egmont mit Applaus vor; ohne Orchester kann aber die beste Sängerin beide nicht zu vollständiger Geltung bringen, zumal da der dabei benutzte Clavier-Auszug zu den Zurechtmachungen für Dilettanten gehört, welche die Intentionen der Partitur kaum ahnen lassen. Herr Leopold Auer, der in Düsseldorf als Concertmeister angestellt ist, spielte Präludium und Fuge in *G-moll* von J. S. Bach mit grosser Bravour, ferner die „Legende" (nächstens werden wir auch wohl noch eine „Agende" oder eine „Homilie" auf der Violine oder dem Clavier zu hören bekommen!) und die Polonaise von Wieniawski und gab nach stürmischem Hervorrufe noch Paganini's *Perpetuum mobile* mit derselben staunenswerthen Technik hiezu, die wir im letzten Gesellschafts-Concerte bewunderten. Herr Alexander Schmit liess durch den edlen Gesang auf den Saiten seines Violoncells die Schwächen der Phantasie von Servais vergessen und rief durch ein Andante und ein Lied aus dem XVII. Jahrhundert den Eindruck und Ausbruch des Beifalls bei dem ganzen Publicum hervor, den der seelenvolle Vortrag einer Melodie niemals verfehlt.

In der dritten Soiree für Kammermusik hörten wir ein Violin-Quartett von Haydn in *D-dur* und das Quartett Nr. 2 in *E-moll* aus Beethoven's Opus 59 (erste Violine Herr Georg Japha) in trefflicher Ausführung, ferner eine „Suite" in fünf Sätzen (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch) für Pianoforte und Violine von Woldemar Bargiel, von welcher einzelne Sätze uns ansprachen, andere weniger, da in ihnen eine geistreiche Rhythmik die Herrschaft über die Melodie hartnäckig zu behaupten schien.

Die vierte Soiree brachte das grosse, für Viele, von deren Zahl wir uns selbst nicht ausnehmen, übergrosse *A-moll*-Quartett, Op. 132, von Beethoven (erste Violine Herr von Königslöw), in welchem zuweilen, z. B. im dritten Satze, dem „Dankliede in lydischer Tonart für Genesung" (Beethoven war wirklich im Winter 1824 von einer schweren Krankheit befallen gewesen, nach welcher

er im Frühjahre 1825 diesem Quartette die letzte Feile gab), der logische Zusammenhang der Ideenfolge stets ein Räthsel bleiben wird, wenn man nicht so dreist sein will, zu behaupten, es sei gar keiner darin. Das will nun Schreiber dieses nicht thun, sondern zieht es vor, mit Beethoven's bestem und gründlichst musicalischem Freunde, dem Grafen von Brunswick, sich für einen „Schwachkopf" zu erklären, „der das Dunkel nicht zu durchschauen vermöge". Das merkwürdige Quartett wurde ganz vortrefflich mit bewundernswerthem Zusammenspiel ausgeführt. Ferdinand Hiller brachte uns eine neue Serenade für Fortepiano und Violoncell, die er selbst mit Herrn Al. Schmit vortrug. Dieses Duo von bedeutendem Umfange und Gehalt erfordert ein paar gute Spieler, namentlich einen zugleich technisch und musicalisch so tüchtigen Violoncellisten, wie Herr Al. Schmit ist. Es hat fünf Sätze, deren zwei erste: *Allegro quasi Andante* und *Menuetto* zusammenhangen; dann folgen Capricetto, Thema mit Variationen und Finale. Die ganze Composition ist in jeder Hinsicht ausgezeichnet, sowohl was die melodiöse Erfindung, als die höchst geistreiche und z. B. in den Variationen dabei zugleich auch melodisch ansprechende Ausarbeitung betrifft. Jeder Satz rief rauschenden Beifall hervor, da jeder an und für sich genommen zum wenigsten gespanntes Interesse erregt, meistens aber zündend wirkt, und das Ganze sich vortrefflich steigert. — Den Schluss der Sitzung machte das schöne Quintett in *G-moll* für Streich-Instrumente von Mozart.

Von dem oben erwähnten Kriegsliede von E. Geibel („Das Eisen bricht die Noth") ist uns eine recht hübsche Composition von Emil Naumann für Männerchor und grosses Orchester, dem Herzog von Coburg gewidmet, zu Gesicht gekommen.

Die königliche Kammersängerin Frau Leopoldine Tuczek-Herrenburg hat als zweite Gastrolle die Frau Fluth in Nicolai's „Lustigen Weibern" gesungen und in der dritten auf allgemeines Verlangen die Susanne in Mozart's Figaro wiederholt. In beiden Partieen erregte der vortreffliche Gesang Bewunderung, indem diese Künstlerin bei der grössten Correctheit dennoch für den Ausdruck jeder Seelenstimmung, der gefühlvollen und erregten, wie der munteren und neckischen, eine stets charakteristische Nuancirung zu finden weiss und in der Anwendung kunstvoller Verzierungen den feinsten Geschmack mit der anmuthigsten Ausführung vereint, so dass sie z. B. in der Mozart'schen Musik niemals die einfache Schönheit dem Wunsche, zu brilliren, opfert, dafür aber auch den Dank der innigsten Befriedigung und Verehrung von allen wahren Kunstfreunden ärntet.

Barmen. Am 29. v. Mts. fand das vierte Abonnements-Concert Statt, welches durch die Anwesenheit unseres früheren Musik-Directors Herrn Karl Reinecke ein besonderes Interesse erhielt. Herr Reinecke wurde mit lebhaftestem Applaus empfangen, als er an den Flügel trat, um ein Pianoforte-Concert von seiner Composition vorzutragen. Sein meisterhaftes Clavierspiel ist am Rheine zu bekannt, um unseres Lobes noch zu bedürfen. Am Schlusse des Abends dirigirte er seine Sinfonie, und beide Compositionen hatten grossen Erfolg, den das grosse Publicum und die Musiker einstimmig bekundeten. Namentlich ist auch die Instrumentation in beiden fein und wirksam. Nach der Sinfonie wurde der Componist stürmisch gerufen. Ausserdem sang nach F. Schubert's Ouverture zur „Rosamunde" Fräulein Maria Büschgens aus Crefeld die grosse Arie aus Spohr's „Faust" und die Partie der Mirjam in F. Schubert's „Mirjam's Siegesgesang" mit grossem und wohlverdientem Beifall. — Am Palmsonntage werden wir hier zum ersten Male die grosse Matthäus-Passion von J. S. Bach haben mit Besetzung der Solo-Partieen durch die Damen Rothenberger und Schreck, die Herren Dr. Gunz und Bletzacher aus Hannover.

Berlin. Die Engagements-Verhandlungen der Frau Harriers-Wippern mit Herrn Mapleson, dem Director der italiänischen Oper an Ihrer Majestät Theater zu London, haben ein beiderseitig befriedigendes Resultat erlangt. Die Künstlerin ist in nächster Saison für die Dauer von sechs Wochen engagirt und hat die Bedingungen — eines etwa folgenden Engagements — für die Saison 1865 festgestellt. Als Debut hat Frau Harriers die Alice (Robert der Teufel) gewählt und wird nachher die Agathe (Freischütz) und die Gräfin (Maskenball von Verdi) singen.

Stettin, 24. Februar. Das Concert, welches Herr Ernst Flügel gestern im Casinosaale gab, hatte ein überaus zahlreiches, den Saal bis in die letzte Ecke füllendes Publicum versammelt. Ein Blick auf diese Zuhörerschaft und ein Blick auf das Programm könnten zur Bestätigung einer jüngst bei Gelegenheit eines anderen Concertes ausgesprochenen Bemerkung dienen, dass auch in unserer Stadt die nackte Virtuosität in eben dem Maasse an Boden verliert, als die Richtung nach der Production ernster und gehaltreicher Musik gewinnt. Herr E. Flügel hat in der Zeit, wo wir ihn nicht gehört, grosse und bedeutende Fortschritte gemacht. Ein reiferes Alter bedingt reiferes Verständniss, grössere physische wie geistige Kraft. Dass der junge Spieler noch nicht als vollendeter Künstler vor uns tritt, wer wollte das bei der Schwierigkeit der gewählten Aufgaben bemängeln; wo ist die Kunst überhaupt vollendet, wann sie die Werke der erhabensten Tondichter zur Grundlage nimmt! — Das Concert begann mit der „chromatischen Phantasie" von Bach. Was den Vortrag dieses Werkes anbelangt, in dem Bülow, der es neuerdings herausgegeben, die Anfänge der Romantik in der Musik erblickt, so war derselbe von Verständniss geläutert, klar, präcis und sicher; er bewies, dass der Spieler über die sehr bedeutenden technischen Schwierigkeiten hinweg ist. Dem Vortrage fehlte es keineswegs an der klaren Durchsichtigkeit, die das Werk auch für den Laien verständlich macht. Dass aber dem jungen Künstler auch die Welt der Phantasie und des Herzens erschlossen ist, das bewies er in dem Vortrage der zuletzt gespielten Beethoven'schen *F-moll*-Sonate. Kaum wüssten wir, wie sich dieses erhabene Werk schwungvoller, begeisterter, inniger vortragen liesse. Zwischen diesen beiden Endpfeilern des Programms stand die Schubert'sche Phantasie zu vier Händen, von dem Concertgeber und dessen Vater, Herrn Gustav Flügel, gespielt. Die beiden Clavier-Compositionen von diesem, von Flügel (dem Vater): „Stille Frage" und „Falter im Sonnenschein", sind zwei reizende Kleinigkeiten, die an innerem Werthe weit über dem Niveau gewöhnlicher Salon-Compositionen stehen und an das Beste in diesem Genre reichen. Die Schumann'sche Romanze (Op. 28, Nr. 2) ist ein Bijou, *Au bord d'une source* von Liszt ein gefälliges Tonstück; die „Metamorphosen" von Raff sind etwas wirr und ihre Länge schadet dem Eindruck. Alle Piecen wurden von dem Concertgeber mit Eleganz und grosser Gewandtheit vorgetragen, und es konnte nicht fehlen, dass demselben ein grosser und gerechter Beifall zu Theil wurde. — Unterstützt wurde das Concert durch den Gesang des Herrn Johannes Schleich. Der Sänger besitzt eine kräftige, wohlklingende, ziemlich durchgebildete Tenorstimme, die, wenn die Hand eines Meisters noch weitere Feile an sie legte, von bedeutender Wirkung werden dürfte. In dem Vortrage erkennt man den Opernsänger; seine Accente sind stark und wuchtig, für die zartere Liedform etwas zu prononcirt. Im „Erlkönig" war die dramatische Wärme des Vortrags besonders zum Schlusse von bedeutender Wirkung.

Im achtzehnten Gewandhaus-Concerte in Leipzig kamen zur Aufführung an Orchesterwerken: die Sinfonieen in *A-dur* von Mendelssohn und in *B-dur* von Beethoven, so wie Schumann's Manfred-Ouverture; ausserdem wurden zwei für Leipzig neue Compositionen für Alt-Solo, weiblichen Chor und Orchester zu Gehör gebracht,

nämlich: „Die Nixe“ von Anton Rubinstein und „Gesang Heloïsens und der Nonnen am Grabe Abälard's“ von Ferd. Hiller, in welchen beiden Stücken die Alt-Soli von Fräulein Johanna Klein aus Berlin gesungen wurden.

Mainz. In der Sitzung des hiesigen Theater-Comite's kam der Antrag des Directors der beiden Theater zu Darmstadt und Mainz, ihn von der Leitung des letzteren zu entbinden, zur Berathung. Director Tescher hatte in seinem Schreiben vom 14. Jan. d. J. angegeben, seine Gesundheit sei erschüttert, die Leitung zweier Theater sei eine zu grosse Last für ihn, und überdies seien auch seine Erwartungen nicht erfüllt worden; die Einnahmen ständen in keinem Verhältnisse zu den Ansprüchen des Publicums; eine Erhöhung der Preise habe sich nicht als durchführbar gezeigt; das Publicum habe auch bei den grossartigsten Vorstellungen das Theater gemieden; er habe hier keinen Gewinn machen wollen, sondern sei nur einem Wunsche des mainzer Stadt-Vorstandes selbst nachgekommen, als er das mainzer Theater übernommen u. s. w. Auf Antrag des Herrn Henckel wurde beschlossen, Herrn Director Tescher von dem mit ihm abgeschlossenen Vertrage zu entbinden, aber nur gegen Erlegung einer Entschädigungssumme von 1000 Gulden, die alsdann zu Gunsten des Theaters verwandt werden solle. Es steht noch dahin, ob Director Tescher auf diese Bedingung eingehen oder den Vertrag, bez. die Directionsführung, fortsetzen wird.

Dresden. Es wird immer gewisser, dass unser Hoftheater sehr bald die so belebende Kraft Dawison's wird entbehren müssen. Der Künstler kehrt nur noch für die drei letzten Wochen des April von seiner jetzigen Gastspielreise zurück und wird Ende jenes Monats aus dem hiesigen Engagement austreten. Einen Ersatz seines Talentes haben wir vorerst in keinem Falle zu erwarten, weil er zur Zeit unmöglich ist. [Sein Gastspiel hier in Köln beginnt am Dinstag.]

Stuttgart. In dem Kirchen-Concerte des Vereins für classische Kirchenmusik am Mittwoch den 10. Februar wurden aufgeführt: 1. Präludium und Fuge (*D-dur*) für die Orgel von Joh. Seb. Bach. 2. *De profundis* (Psalm 130) von Giovanni Carlo Maria Clari (geb. 1669 zu Pisa, gest. um 1750 zu Pistoja). 3. Quintett aus dem Oratorium „Die Pilgrime“ von Johann Adolph Hasse (geb. 1699 zu Bergedorf bei Hamburg, gest. 1783 zu Venedig). 4. Heilig, von Karl Philipp Emanuel Bach, 1779. 5. Psalm 128, für zwei Solostimmen von Maximilian Stadler (geb. 1748 zu Melk in Unterösterreich, gest. 1833 zu Wien). 6. Offertorium von Wolfgang Amadeus Mozart. 7. Terzett von Luigi Cherubini, *Ave verum corpus* (geb. 1760 zu Florenz, gest. 1842 zu Paris). 8. Sonate (Nr. 5, *D-dur*) für die Orgel von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 9. *Benedictus* von Ferdinand Hiller. 10. Psalm 113 von Ludwig Stark in Stuttgart.

Julius Stockhausen hat vom Grossherzoge von Oldenburg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Wien. Der Narren-Abend des wiener Männer-Gesangvereins hat auch in diesem Carneval seinen alten Ruhm bewährt; es waren wieder gegen viertausend Narren aller Art in tollster Heiterkeit vereint, ein herrliches Narrenfest zu begehen. Auch heuer hat Herbeck, unstreitig der genialste „Verdichter und Vertoner“ dieses Genre's, den Vogel abgeschossen. Nach dem kräftig und frisch vorgetragenen Narren-Wahlspruche: „Es lebe die Jugend, es lebe die Narrheit, — denn Kinder und Narren reden die Wahrheit“, nach einer präcisen und beifällig aufgenommenen Aufführung des Genée'schen Quodlibets: „Goldene Lebensregeln“, kamen Herbeck's „Närrische Walzer“, unstreitig der Glanzpunkt des Abends, reizend in der Melodie, anknüpfend an jene weichen, herzpackenden Weisen, die wir seit dem Tode des alten Lanner nicht mehr gehört haben, vom Gesangvereine mit Schwung, Humor und Feuer vorgetragen. Der Text brachte auch manch zündendes Wort, z. B.:

„Und auch dem Wachtel hier
Alljährlich geben wir
Achtzehntausend Gulden,
Und für die Kunst zugleich
Im ganzen Kaiserreich
Bewilligt der Reichsrath jährlich fünfzehntausend Gulden.“

Und dann:

„Verschiedene Sprachen spricht unsere Armee,
Aber deutsch kann's dreinschlagen und auf dänisch thut's weh.“

Offenbach hat an die Redaction der „Wiener Blätter“ folgendes Schreiben erlassen:

„Herr Redacteur! Ich lese in einigen Blättern, dass ich die Absicht habe, meine Oper Die Rheinnixen Behufs fernerer Aufführungen in Wien und an anderen Orten umzuarbeiten. Darauf habe ich zu erwiedern, dass der Erfolg der Rheinnixen in Wien mir keine Veranlassung zur Umänderung bietet, und dass meine Oper auf allen Bühnen in Deutschland, welche Lust haben werden, dieselbe zu geben, so aufgeführt werden wird, wie ich dieselbe geschrieben habe. Mit der Versicherung u. s. w.

„Wien, 10. Februar 1864. Jacques Offenbach.“

Der Pianist Charles Wehle und der Cellist Fori Kletzer haben in Bombay mit vielem Erfolge ihr erstes Concert gegeben.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 11. KÖLN, 12. März 1864. XII. Jahrgang.

Die Musik in Belgien und Holland.

Da wir hier am Niederrheine den westlichen Nachbarn Deutschlands nahe stehen, so haben wir es von je her für unsere Pflicht gehalten, unsere Stellung als eine zwar beobachtende, aber friedlich vermittelnde zu betrachten, da die politische und die Sprachgränze ja keine Gränzen für die Kunst, am wenigsten für die Tonkunst, sind. Wenn wir uns nun auch häufig abwehrend gegen manches musicalisch Unkünstlerische verhalten müssen, was von jenseit der Ardennen und der Maas her mit einer Invasion droht, so begünstigen wir doch weit lieber den internationalen Kunstverkehr, lassen dem Guten und Schönen, das drüben gedeiht, gern Gerechtigkeit widerfahren, und freuen uns, wenn wir, da die politischen für Deutschland schwierig sind, wenigstens geistige Eroberungen für die deutsche Tonkunst, so viel an uns ist, fördern oder doch darüber berichten können.

In den beiden getrennten Theilen der Niederlande haben diese Eroberungen der deutschen Muse der Tonkunst bis jetzt sehr ungleichen Erfolg gehabt. Während Holland sich bereits fast ganz von dem Einflusse Frankreichs losgebunden hat, dessen einziges Denkmal früherer Herrschaft noch die französische Oper im Haag ist, während das dortige kunstliebende Publicum nicht nur die altclassischen Werke deutscher Meister kennt und aufführt, sondern auch die Schöpfungen der neueren, eines Mendelssohn, Schumann, Hiller, liegt Belgien noch zum bei Weitem grössten Theile in den Fesseln der französischen Musik und des französischen Geschmacks, und zwar der niederen Region des letzteren, da es noch lange nicht bis zu der Würdigung, welche das pariser Publicum der deutschen Tonkunst, namentlich in der Instrumental-Musik zollt, durchgedrungen ist.

Um so lieber begrüssen wir jeden Beginn des Fortschrittes in Belgien im Geschmacke an den edleren Gattungen der Tonkunst mit Freuden und möchten gern das Echo der Anerkennung, welche die Bestrebungen der Männer, die dort dafür wirken, bei uns finden, hinüber tönen lassen in die belgischen musicalischen Kreise, mit deren ausdauernder Unterstützung allein die Aufgabe jener Männer durchgeführt werden kann. Wie wir neulich aus Lüttich (in Nr. 8 d. Bl.) Erfreuliches in dieser Beziehung melden konnten, so nehmen wir auch jetzt gern einen Bericht aus Antwerpen auf, der von ähnlichem Streben Zeugniss gibt.

Aus Antwerpen.

Aus Antwerpen über ein Concert zu berichten, das kommt nicht eben häufig vor. Und wie angenehm wäre es, recht oft über Concerte schreiben zu können! Da kann man doch noch auf eigenen Füssen stehen und ein selbständiges Urtheil aussprechen, während dem Theater-Kritiker bei uns höchstens eine Aehrenlese auf dem Stoppelfelde, das die pariser Feuilletonisten bereits bis auf den Stumpf abgemäht haben, übrig bleibt. Sich Jahr aus, Jahr ein mit dem Wiederkäuen dessen, was in Paris über neue Stücke gesagt wird, beschäftigen, Mittelmässigkeiten und Nullitäten bis an die Sterne erheben, die stereotypen Phrasen banaler Lobhudelei alltäglich wiederholen, das ist die traurige Thätigkeit eines dramatischen Berichterstatters in der Provinz — ja wohl, Provinz, denn in literarischer Beziehung ist das französische Belgien und auch zum Theil das vlaemische immer noch nichts Anderes gegen das orakelnde Paris, als Provinz.

Anders ist es mit der schönen und grossen Concertmusik, welche der falsche Dilettantismus der meisten Feuilletonisten nicht zu schätzen weiss. Sie kennen die grossen Meister allenfalls dem Namen nach, und selbst die Namen verwechseln sie noch oft in ihrer ungenirten Naivetät. Nein, Paris ist trotz allem Geschrei, was davon ge-

macht wird, nicht das Land der guten Musik, da man z. B. gegenwärtig auf drei Opernbühnen zugleich Verdi'sche Machwerke bei ungeheurem Zulauf des Publicums gibt!

Es ist ein schlechtes System, wenn Kunst-Institute zu dem Geschmacke der grossen Menge herabsteigen, anstatt durch Vorführung classischer Werke diesen Geschmack allmählich zu veredeln. Wenn Belgien nun auch in dieser Beziehung freilich noch sehr hinter Deutschland zurücksteht, so ist es doch im Vergleich zu Frankreich ausserordentlich vorangeschritten, wofür wir z. B. nur die Leistungen von Sänger-Vereinen wie die *Legia* in Lüttich, die *Société des Choeurs* in Gent und die *Société lyrique* in Brüssel anführen, welche mit den Vereinen von Köln und Aachen wetteifern können.

Auch Antwerpen hat seinen Theil an dem musicalischen Aufschwunge Belgiens. Die hiesigen musicalischen Kräfte kennen Sie von dem allgemeinen Künstlerfeste her, nur müssen Sie Sich dieselben an Zahl und Tüchtigkeit gesteigert denken. Unter den Vereinen, welche sich die Verbreitung guter Musik angelegen sein lassen, nimmt die „Liedertafel" eine bedeutende Stelle ein. Vor vier bis fünf Jahren ganz bescheiden begonnen, hat sie sich schnell durch den Eifer und die Kunstliebe der Männer, welche ihre Direction bilden, zu einem hohen Range erhoben, was ihr jährliches Concert beweist, und namentlich das letzte im vorigen Monate, dessen Programm sehr sorgfältig zusammengestellt war. Eine Vocal- und Instrumentalmasse von 150 Personen, unter ihnen einige und vierzig Damen, welche freundlich der Aufforderung zur Mitwirkung entsprochen hatten — und das will in Belgien viel sagen! — bildeten die Kräfte, welche Herrn Possoz, dem trefflichen Violoncellisten, als Concert-Director zur Verfügung standen.

Das Concert eröffnete, weil von der Liedertafel ausgehend, ein Männerchor von Mendelssohn ohne Begleitung von Instrumenten. Obwohl mit Applaus begrüsst, konnte man doch nicht behaupten, dass er das Publicum — wie man zu sagen pflegt — gepackt hätte. Dasselbe war auch mit Gluck's Ouverture zur Iphigenie in Aulis und den darauf folgenden Chören der Fall. Solche Musik muss man öfter hören, um das Grossartige der Begeisterung, durch die sie geschaffen, würdigen zu können. Freilich finden unsere verwöhnten Ohren die Instrumentirung zu dünn und mager; dürfte man an solche historische Monumente rühren, so wäre es schön, wenn Meyerbeer oder Wagner den Werken jener Epoche ihre glänzende Instrumentation hinzufügten*). Die Ausführung durch das Orchester von 60 Instrumentalisten war sehr gut.

Die beiden Hauptwerke des Programms waren Beethoven's Sinfonie in *D-dur* und C. M. von Weber's Ouverture und vollständige Musik zur „Preciosa".

Die Sinfonie, eine der schwierigsten Partituren des Componisten*), wurde vortrefflich ausgeführt, und der jugendliche Dirigent debutirte damit auf sehr ehrenvolle Weise. Das klare und melodiöse Adagio wurde mit einer Präcision und Feinheit der Nuancirung vorgetragen, an welche wir hier noch nicht gewöhnt sind; das Scherzo rief eine dreimalige Salve von Applaus hervor.

Die zweite Abtheilung des Concertes war der Aufführung der Musik Weber's zu „Preciosa" mit verbindendem Texte gewidmet. Sämmtliche Musik- und Gesangstücke waren vortrefflich einstudirt und machten ganz aussergewöhnlichen Eindruck auf das Publicum, zunächst die charakteristische Ouverture mit dem Zigeunermarsch, dann der Chor: „Heil Preciosa", von grossartiger Wirkung, das reizende Melodrama, dessen Text mit vielem Gefühle von Fräulein B. declamirt wurde, das folgende Tanzstück, dessen reizendes Motiv schon früher von Deutschland herüber bis zu uns erklungen, ohne dass wir seine Quelle kannten, dann der Chor: „Im Wald", mit dem Echo der Hörner, die schöne Romanze und im Finale der liebliche Chor: „Es blinken die Sterne", steigerten den Enthusiasmus der Zuhörer aufs Höchste. Es wäre unmöglich, zu sagen, welcher von den Chören die Palme davongetragen.

Diese herrliche Musik war noch niemals in Belgien gehört worden; die antwerpener Liedertafel hat sich die Ehre der ersten Aufführung erworben. Die Ausführung war wirklich so gut, dass, wer in Deutschland Musikfesten oder grossen Concerten beigewohnt, wirklich an den Genuss, den er dort gefunden, erinnert wurde, nur mit dem Unterschiede, dass die Zahl unseres Chorpersonals viel geringer war. Glücklicher Weise nimmt der Verein der Liedertafel stets mehr zu, und diese gelungene Aufführung wird ihm gewiss viele neue Mitglieder zuführen. Ehre den Anstrengungen und Bemühungen des Vorstandes und besonders seines Präsidenten Herrn von Franz!

Schliesslich muss ich nur noch bitten, mein Urtheil nicht mit dem gewöhnlichen Enthusiasmus der Localberichter zu verwechseln, vor deren Augen alles Heimische gigantische Verhältnisse annimmt, indem sie die Dünen für Alpen und die Haidestrecken für paradiesische Fluren ansehen, wenn sie nur im Gesichtskreise ihres Ortes lie-

*) Wir drucken diese Stelle mit ab, weil sie für die Stufe der Geschmacksrichtung des sonst ganz gut musicalischen Referenten und um so mehr der Mehrzahl der dortigen Dilettanten charakteristisch ist. Auch in der Einleitung des Berichtes werden die Pariser unter Anderem auch desswegen getadelt, weil sie den „Tannhäuser" und Gounod's „Königin von Saba" haben durchfallen lassen! Die Redaction.

*) Auch dieses bezeichnet die Zustände der Instrumental-Musik in Belgien. Die Redaction.

gen. Im Königreiche Mistampin konnte kein Blatt auf einem Baume sich regen, ohne dass das Volk dessen Bewegung bewunderte: aber es gab nur einen einzigen Baum im ganzen Lande. Ich weiss recht gut, wie viel Weg wir noch zu machen haben, aber Ihre trefflichen deutschen Meister werden ihn uns erleichtern, je mehr unsere Nation den Zauber kennen lernt, den sie nothwendig auf alle für die Kunst empfänglichen Menschen ausüben. S.

Aus Holland.

Wie weit Holland in Hinsicht auf musicalische Zustände dem wälschen Theile der Niederlande voransteht, haben wir schon in dem Vorworte zu der Correspondenz aus Antwerpen bemerkt. Zum Beweise geben wir in Folgendem einen Auszug aus dem Jahresberichte der *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst* über ihre Wirksamkeit im Jahre 1863, namentlich über die durch dieselbe veranstalteten Musik-Aufführungen, wobei jedoch zu erinnern ist, dass diese nur einen Theil des überall regen Musiklebens in Holland ausmachen, da fast jede einiger Maassen bedeutende Stadt ihre von der Maatschappij unabhängigen Concert-Institute besitzt, die durch städtische Zuschüsse, Sänger- und Orchester-Vereine und zahlreiches Abonnement der Einwohner bestehen. Ueberall herrscht neben dem Streben, die Compositionen einheimischer Künstler zur Geltung zu bringen, die deutsche Musik vor, wie denn auch die holländischen Componisten ohne Ausnahme der deutschen Schule angehören. Für die Ausführung der Vocalwerke haben die Holländer vor den Belgiern das Vorhandensein stätiger Gesangvereine und die grössere Leichtigkeit, deutsche Texte zu singen und zu verstehen, voraus, während sie zugleich für die Erleichterung des Verständnisses an Herrn J. P. Heije in Amsterdam einen trefflichen und poetisch begabten Uebersetzer des Deutschen ins Holländische haben.

Im vergangenen Jahre fanden in den Wirkungskreisen der verschiedenen Abtheilungen der oben genannten Gesellschaft folgende Aufführungen Statt:

In Amsterdam. *a.* Drei musikfestliche Concerte: I. Van Bree, Psalm 84; Rob. Schumann, Paradies und Peri. — II. Mozart, *Davidde penitente*; Verhülst, Psalm 145 (theilweise); Gade, Frühlings-Botschaft; Beethoven, Ruinen von Athen. — III. Mendelssohn, Paulus. — Das erste Concert unter der Leitung von Rich. Hol (gegenwärtig in Utrecht), die beiden anderen unter J. Verhülst.

b. Sechs Volks-Concerte im Parksaale, Abends 8 Uhr, unter Verhülst's Direction; Eintrittsgeld: erster Rang 1 Fl. 50 Cts., zweiter Rang 25 Cts. — 2000 Zuhörer. — I. Weber, Oberon-Ouverture; Mozart, Sinfonie *G-moll*; Beethoven, Violin-Concert (Jean Becker); Mendelssohn, Hochzeitsmarsch; Beethoven, Sinfonie Nr. 5. — II. Spontini, Olympia; Mozart, Priesterchor aus der Zauberflöte; Mendelssohn, Sinfonie Nr. 3; Schumann, Waldklänge; Weber, Jägerchor (Euryanthe); Beethoven, Egmont-Ouverture; Mendelssohn, Bacchuschor (Antigone). — III. Haydn, Sinfonie in *D*; Méhul, Arie aus Joseph (Karl Schneider); Mendelssohn, Priestermarsch (Athalia); Weber, Freischütz-Ouverture; Mozart, Arie aus der Entführung (Schneider); Beethoven, Pastoral-Sinfonie.

IV. Mozart, Sinfonie in *C* (Jupiter); Weber, Arie für Sopran (Frau Offermans van Hove); F. Lachner, Variationen aus der Suite für Orchester; Gade, Sinfonie Nr. 1; Verhülst, drei Lieder von J. P. Heije (Frau Offermans); Beethoven, Leonoren-Ouverture. — V. Beethoven, Sinfonie Nr. 8; Mendelssohn, Violin-Concert (C. Rappoldi); Cherubini, Ouverture zum Wasserträger; Mendelssohn, Scherzo aus dem Sommernachtstraum; Schumann, Sinfonie Nr. 1; Beethoven, Romanze für Violine (Rappoldi). — VI. Haydn, *Sinfonie militaire*; Franchomme, Adagio u. s. w. für Violoncell (Ch. Montigny); Mendelssohn, Scherzo (auf Verlangen); Mozart, Ouverture zur Zauberflöte; Verhülst, Sinfonie; F. Schubert, *Ave Maria* für Violoncell; Weber, Jubel-Ouverture.

Arnheim. I. Ein Volks-Concert der verbundenen Sänger-Vereine. — II. Spohr, Die letzten Dinge. — III. Reinthaler, Jephta und seine Tochter.

Enkhuizen. I. Prüfungs-Concert der Gesangschule. — II. Lorenz, Motetten; F. Hiller, Christnacht. — III. Rossini, *Stabat Mater*; Schumann, Der Rose Pilgerfahrt.

Goes. I. Richter, Hymne; Haydn, Motette; Mozart, Chor; Händel, Samson, 1. Theil. — II. Schubert, Mirjam's Siegsgesang; Händel, Samson, 2. und 3. Theil. — III. Mendelssohn, Psalm 114; Spohr, Hymne. — IV. Schumann, Vom Pagen und der Königstochter; Mendelssohn, Hymne für Sopran mit Orgel und Chor; Gade, Comala.

Haag. Zwei Aufführungen im Gesang-Vereine (Dirigent W. F. G. Nicolai). — Heusden, Kammermusik-Abende.

Rotterdam. I. Gade, Frühlingsbotschaft; Schumann, Des Sängers Fluch; Mendelssohn, Sommernachtstraum. — II. Händel, Josua. — III. Prüfungs-Concert der Musikschule (Dirigent J. Verhülst).

Zierikzee. Mozart, Hymne; Donizetti (!), Duett für zwei Bässe; Bach, Präludium für Alt-Solo (?); Mozart, Finale des ersten Actes der Zauberflöte; Mendelssohn, Walpurgisnacht.

Die Maatschappij zählte 1863 in 14 Abtheilungen 131 Ehren-Mitglieder, 98 ausübende Musiker, 1532 ge-

wöhnliche Mitglieder, davon die meisten in Amsterdam (674), Rotterdam (342), im Haag und in Arnheim. Hierzu kommen noch 36 correspondirende und 42 Verdienst-Mitglieder und „ein aussergewöhnliches Ehren-Mitglied (Se. Majestät der König)". Mit ihr verbunden sind acht Singvereine mit 827 Mitgliedern, acht populäre Gesangschulen mit 672 Schülern und Schülerinnen und die allgemeine Musikschule in Rotterdam. Abschluss der Einnahme- und Ausgabe-Rechnung mit 8157 Fl. 83 Cts. — Künstlerfonds 25,300 Fl. in $2^1/_2$ pCt., Musikfest-Fonds 12,800 Fl., Reservefonds 48,000 Fl.

Zur Preisbewerbung um die ausgeschriebenen Aufgaben hat sich Niemand gemeldet. Desshalb wird für das gegenwärtige Jahr nur eine Aufforderung zu „freien Einsendungen" erlassen.

Dagegen sind folgende kunstgeschichtliche Preis-Aufgaben, besonders hervorgerufen durch Kade's treffliche Monographie über Matthäus Le Maistre, gestellt worden.

1. Historische Skizzen aus dem Gebiete der niederländischen Tonkunst im XVI. Jahrhundert. Prämie je nach Umfang und Gehalt 25—200 Fl.

2. Ein Verzeichniss der Tonkünstler, die bis zum Beginne des XVII. Jahrhunderts in den nördlichen Niederlanden (innerhalb der Gränzen des jetzigen Königreichs Holland) geboren sind oder gelebt haben, mit Angabe dessen, was von ihrem Leben und ihren Werken bekannt ist, und der Sammlungen, in welchen diese Werke handschriftlich oder gedruckt zu finden sind. Prämie (wie oben) von 50—250 Fl. [Das ist ein viel zu geringer Preis für den Aufwand an Zeit und Kosten, welchen derartige Durchstöberungen von Bibliotheken fordern!]

Termin der Einsendung der Manuscripte (holländisch, französisch, englisch oder hochdeutsch mit lateinischer Schrift) ist der letzte August 1864. Das Eigenthumsrecht verbleibt den Verfassern zwei Jahre lang nach der Zuerkennung der Prämie: nach Ablauf derselben fällt es an die Maatschappij.

Ueber holländische Musikfeste äussert sich der Bericht dahin, dass bisher die Ausgaben für dieselben stets die Einnahmen überstiegen haben. Trotzdem, dass die Maatschappij für das Musikfest von 1860 die Summe von 7000 Fl. zugeschossen hat, ist sie doch jetzt wieder im Stande und gewillt, 8000 Fl. zu den Kosten eines Festes im Jahre 1864 beizutragen. Der Vorstand muntert mit Wärme zur Veranstaltung von jährlichen Vereinigungen in enger gezogenen Kreisen auf, zum Behuf von Aufführungen mit verbundenen Kräften, welche ein neues musicalisches Leben im ganzen Lande wecken könnten und Mitwirkenden wie Zuhörern den Genuss an Kunstschätzen eröffneten, die ihnen sonst ganz unzugänglich bleiben würden. Ueberhaupt athmet der von dem Secretär des Vorstandes, Herrn J. P. Heije, verfasste Bericht überall eine echte und feurige Kunstliebe.

Eine der zweckmässigsten und, wie die Erfahrung bewiesen hat, erfolgreichsten Maassregeln zur Beförderung des Sinnes für die Tonkunst bei dem Volke war die Einrichtung der Volks-Concerte in Amsterdam durch die dortige Abtheilung der Maatschappij. Wenn man sieht, wie dort in dem grossen Saale des Parks an tausend Zuhörer aus den am wenigsten bemittelten Classen für 25 Cts. (4 Sgr. 3 Pf.) und andere tausend für 1 Fl. 50 Cts. (25 Sgr. 6 Pf.) aus allen Ständen sich zu den Plätzen drängen, wie sie alle mit einer fast andächtig zu nennenden Aufmerksamkeit den Tönen Haydn's, Mozart's, Beethoven's u. s. w. lauschen, so überzeugt man sich, dass man dem Volke nur Gutes und Bestes zu bieten braucht, um es zu fesseln, dass für die reinsten musicalischen Formen und den Geist, der sie belebt, im Ohr und Herzen des Volkes eine grössere Empfänglichkeit vorhanden ist, als man je geahnt hat. „Möge Amsterdam" — sagt der Berichterstatter — „auf dem so glanzvoll begonnenen Wege muthig fortschreiten und alle Abtheilungen der Maatschappij den guten Willen haben und zulängliche Mittel erhalten, denselben Weg zu betreten. Möchte doch ein jeder von unseren Landsleuten von der Wahrheit durchdrungen werden, dass der kleine jährliche Beitrag für die Mitgliedschaft des Vereins zur Beförderung der Tonkunst keine bessere Frucht für die Veredlung und Erhebung des Sinnes der ganzen Nation tragen kann, als durch die Einrichtung von Volks-Concerten mit classischer Musik; nur sie vermag das Gemüth des Menschen mit Eindrücken zu erfüllen, welche es zu einem Tempel machen, worin kein Raum für das Unreine und Unheilige ist." — In Amsterdam hatten sich eine grosse Zahl von Mitgliedern und auch Kunstfreunden, die nicht zur Maatschappij gehörten, zu reichlichen ausserordentlichen Beiträgen, meistens auf fünf Jahre, verpflichtet, um die Einrichtung der Volks-Concerte und das Project einer Musikschule ins Leben zu rufen und Herrn Joh. Verhülst an Amsterdam zu fesseln. Herr Rich. Hol wurde bei seinem Scheiden von Amsterdam (er ist jetzt bekanntlich Musik-Director in Utrecht) zum Ehren-Mitgliede der amsterdamer Abtheilung ernannt und erhielt von dem Singvereine ein kostbares Geschenk von Partituren mit passender Zuschrift.

Als ein Curiosum theilen wir schliesslich folgende Stelle des Berichtes mit: „Der allgemeine Secretär der Gesellschaft macht darauf aufmerksam, dass durch den starken Gebrauch in den letzten Jahren Mendelssohn's Paulus, Reinthaler's Jephta, Schumann's Paradies und Peri,

Spohr's Letzte Dinge so schwer gelitten haben, dass sie kaum noch ein oder zwei Mal Dienste thun können; besonders — fügt er hinzu — ist dies der Fall bei den Frauenstimmen, und von diesen wieder vorzugsweise bei den Altstimmen, eine sonderbare Erscheinung, deren Grund aufzufinden noch Niemandem gelungen ist."

Zur Charakteristik Weber's*).

Bei seiner ersten Anwesenheit in Berlin im Jahre 1812 fand C. M. von Weber im Hause von Meyerbeer's Eltern eine höchst freundliche Aufnahme und bald auch einen Kreis von Freunden in vielen geistvollen und anregenden Männern. Sein Hauptziel war damals, seine Oper Sylvana zur Aufführung zu bringen. Der Kammerherr von Drieberg, eine für das damalige Musikleben in Berlin bedeutende Persönlichkeit, Schriftsteller (besonders über griechische Musik) und Componist, wohnte der Probe der Sylvana bei, die Weber nach Ueberwindung vieler Hindernisse endlich zu Stande gebracht hatte, und äusserte sich sehr scharf über die Oper gegen Weber selbst. Er sagte ihm geradezu, dass er nach Effecten hasche, die gesangliche über die instrumentale Seite des Werkes vernachlässige, die auch weitaus die brillanteste der Oper sei, ja, oft an Unklarheit und Ueberladung laborire, während die Gesangs-Partieen den Charakter des stiefmütterlich Behandelten, oft sogar Vernachlässigten trügen, und fügte dem die dem schöpferischen Künstler schmerzlichste Behauptung hinzu, die Musikstücke der Oper sähen sich alle so ziemlich ähnlich und ein ermüdender Geist der Monotonie ruhe über dem Ganzen.

Weber war tief von dem Gehörten ergriffen. Nach Hause gekehrt, schrieb er nieder:

„An seinen (Drieberg's) Bemerkungen finde ich viel Wahres. Mein Abu Hassan ist bei Weitem klarer und gediegener, und eine neue Oper, die ich schreibe, wird gewiss höchst einfach und mit wenigem Aufwande effectuirt. Manche Stücke, z. B. die erste Arie des Rudolph und die der Mechthilde, haben durch das Streichen derselben ihren ursprünglichen musicalischen Zusammenhang verloren und sind nun bunt geworden u. s. w. Die Instrumentation ist freilich stärker, als ich sie jetzt machen würde, aber durchaus nicht mehr als eine Mozart'sche beladen. Die letzten Bemerkungen machten mich sehr traurig, weil ich ihre Wahr- und Unwahrheit nicht beurtheilen kann. Sollte ich keine Mannigfaltigkeit der Ideen besitzen, so fehlt mir offenbar Genie; und sollte ich mein ganzes Leben hindurch all mein Streben, all meinen Fleiss, alle meine glühende Liebe einer Kunst geopfert haben, zu welcher Gott nicht den echten Beruf mir in die Seele gelegt hätte? — Diese Ungewissheit macht mich höchst unglücklich! — Um keinen Preis möchte ich in der Mittelclasse von 1000 und 1000 Compositeurlein stehen: — kann ich nicht eine hohe, eigene Stufe erklimmen, möchte ich lieber gar nicht leben oder als Clavier-Professionist mein Brod mit Lectionen zusammenbetteln; — doch ich will meinem Wahlspruche keine Schande machen: Beharrlichkeit führt zum Ziel! — Ich werde streng über mich wachen, und die Zeit wird mich und die Welt belehren, ob ich echte, treue Meinungen von Freunden redlich benutzt habe."**)

Weber liess es sich nun auch nicht verdriessen, die durch das Zusammenstreichen unzusammenhangend und „bunt" gewordenen Arien streng zu prüfen, und warf sie schliesslich ganz bei Seite, indem er die Nummern 4 und 10 der Oper, die Recitative und Arien des Rudolph und der Mechthilde, in ganz neuem Stile (17. und 29. Juni) componirte. Er hatte die Freude, diese Selbstverläugnung aufs vollständigste, nicht allein durch die Wirkung der Musikstücke, sondern auch durch die Bemerkung belohnt zu sehen, dass seine Formgestaltung, seine dramatische Anschauung reicher geworden, seine Behandlung der Mittel der Meisterschaft näher gerückt sei, so dass er, nach der Vorstellung der Sylvana wieder in seinem Stübchen sitzend, leichteren Herzens niederschreiben konnte:

„Durch die neuen Arien hat die Oper sehr gewonnen; erst hier ist mir die wahre Ansicht über Arienform erschienen. Die alten waren zu lang, davon gestrichen, verloren sie den echten Zusammenhang und wurden zu bunt. Ich habe auch bemerkt, dass ich sehr über meine Manieren wachen muss. In meinen Melodieen-Formen sind die Vorhalte zu oft und zu vorherrschend. Auch in Hinsicht der Tempo's und des Rhythmus muss ich künftig mehr Abwechslung suchen. Hingegen fand ich die Instrumentation gut und sie machte Effect, ganz anders, wie in Frankfurt. Die Singstimmen traten schön hervor. Selbst meine Feinde gestehen mir Genie zu, und so will ich denn bei aller Anerkennung meiner Fehler doch mein Selbstvertrauen nicht verlieren und muthig und vorsichtig und über mir wachend vorschreiten auf der Bahn der Kunst!"

Am 10. Juli 1812 ging die Sylvana unter Weber's eigener Leitung in Scene, hatte Erfolg und erlebte mehrere Wiederholungen.

Von Berlin ging Weber nach Gotha zum Herzoge Leopold August, und von da wurde er öfter von der kunst-

*) Aus dessen „Biographie von M. M. Weber" — zu Nutz und Frommen junger Tonkünstler mitgetheilt!

**) In einem späteren Briefe an Rochlitz nennt er Drieberg seinen „lieben, aufrichtigen Freund" und hatte ihn sogar um eine Beurtheilung der Sylvana nach ihrer ersten Aufführung gebeten.

sinnigen Grossfürstin Maria Paulowna nach Weimar eingeladen. Von da schrieb er folgenden Brief an Prof. Lichtenstein in Berlin, mit dem ihn gegenseitige Zuneigung und Achtung zu innigster Freundschaft verbunden hatte:

„Weimar, den 1. November 1812.

„Wenn ich Dir auf Deinen theuren Brief vom 5. 8^ber^, den ich den 10. in Gotha erhielt, nicht früher antwortete, so lag es bloss daran, dass ich nie eine so recht freie Minute finden konnte, wie ich sie gern habe, wenn ich recht ruhig aus mir heraussprechen und mit dem Bruder kosen will. Auch jetzt würdest Du kaum diesen Brief bekommen, wenn ich nicht Dir einen Brief an Mad. Lautier beilegen müsste, deren genaue Adresse ich nicht weiss, und den ich Dich zu übergeben bitte. Sie hat mir eine unerwartete Freude durch eine Zeichnung des kleinen Berges im Jordans Garten zu Pankow gemacht, mit dessen Anschauung mir manche liebliche Stunden erneut aufwachen. Nimm mich also heute, wie ich bin; zerstreut und verdriesslich.

„Ohne Ursache bin ich es auch nicht. Du weisst, dem thätigen, gern nach bestimmten Zwecken handelnden Manne ist nichts unerträglicher, als im Ganzen durch kleinliche Dinge gestört oder gedrängt zu werden. Ich habe so viele Arbeiten vor mir, dass es mir immer ganz wehe ums Herz wird, wenn ich sie überschaue, und häufig erzeugt dies eine gewisse peinliche Aufwallung, in der man am allerwenigsten etwas zu leisten im Stande ist. Ich bin ohnedies immer so gewissenhaft und auf der Folter, wenn ich arbeite; oft verzweifele ich an mir selbst und meinem Genius und glaube mich zu schwach, ein Werk nach der Grösse meiner Ansicht, meines Wunsches vollenden zu können. Nur der Gedanke, dass mir das schon oft so gegangen, dass ein glücklicher Erfolg immer noch die Pein belohnt habe, hält mich aufrecht. Ich habe nun vor Allem die zwei drängendsten Arbeiten vorgenommen. Erstlich ein neues Clavier-Concert, da ich nur eines besass, und dann eine Hymne von Rochlitz, die den 1. Januar in Leipzig aufgeführt werden soll und daher spätestens im Laufe dieses Monats geboren sein muss. Eine Menge ekelhafter, zeitraubender Arbeiten hielt mich bis jetzt auf. Das genaue Durchsehen der Abschriften der zum Stich bestimmten Manuscripte. Das Aufschreiben von alten Variationen für die Grossfürstin. Eine grosse italiänische Scene mit Chören für den Prinzen Friedrich u. s. w., alle diese Dinge fressen die Zeit. Nun, da ich eben im Zuge war und das erste Allo. des Concerto entworfen habe, bekomme ich einen schleunigen Ruf von der Grossfürstin hieher. Da das eine Brodt Sache ist, so muss ich folgen, dachte in 3—4 Tagen erlöst zu sein — ja, gehorsamer Diener, da führt der Teufel den Fürst Kurakin herbei, natürlich wird dem die Zeit gewidmet, und ich muss um so länger bleiben. Es ist zum Verzweifeln. Hier kann ich nicht arbeiten, habe kein Instrument u. s. w., werde überlaufen und muss wieder Visiten schneiden. Die Grossfürstin will gern die Sonate unter meiner Leitung lernen, hat aber selbst schon öfter gesagt, sie glaube, sie lerne sie in ihrem Leben nicht ordentlich; und wenn sie keine Grossfürstin wäre, würde ich so frei sein, ihr vollkommen Recht zu geben, aber so — muss man sehen, wie weit man es bringt.

„Das Bulletin und die Zeichnung u. s. w. haben mir ausserordentlich viel Spass gemacht. Kielemann's Vertheidigung ist besonders excellent. Wenn ich mich bei meiner Zurückkunft in Gotha einmal müde gearbeitet habe, wird auch wieder ein Bulletin erfolgen. Vor der Hand bin ich nicht in der Stimmung dazu. — Mit voller Seele unterschreibe ich, was Du über den Menschen sagst; du hast sehr Recht, mich zu tadeln, dass die Betrachtungen der Jämmerlichkeit im Leben noch im Stande sind, mich zu verstimmen. Aber versetze Dich auch etwas in meine Lage; bedenke dieses ewige Alleinstehen. Rechne dazu Legionen der traurigsten Erfahrungen, die mitten im höchsten Glauben an gute, treue Wesen mir ihren Zweifel gewaltsam aufdrängen. — —

„Deine Weigerung wegen des Abdruckes des Weberspruches billige ich ganz. Doch scheinst Du mich nicht zu verstehen, wenn Du glaubst, ich habe ihm bloss desshalb Publicität gewünscht, weil es mir lieb sein müsste, etwas über mich gedruckt zu sehen. Nein! Die Redaction der Eleg. Z. bat um die Mittheilung, nachdem sie ihn gelesen, ehe ich daran dachte, ihn dazu anzubieten. Es ist allerdings ein nothwendiges Zeit-Uebel, dass man wünschen muss, sich oft in jenen Litterarischen Speissezetteln als currendes Gericht, als Ragout und gar Braten mit aufgeführt zu sehen; aber glaube mir, dass ich sehr darin unterscheide, und es mir gar nicht lieb wäre, wenn Du Dich durch jenen leisen Wunsch veranlasst gefühlt hättest, wie Du mir schreibst, ein andermal etwas über mich zu sagen. Ich hoffe und weiss, wir verstehen uns beide. Es ist ein herrlicher Trost für mein ganzes Wesen, dass Du mir sagst, seit meiner Abwesenheit herrsche ein durch mich veranlasster geselliger Geist unter Euch. Möge der Himmel dies lange erhalten. Ich denke mir immer meine Freunde in Berlin als Eine Familie. O, dass ich Euch alle eben so wiederfände, dass nichts erkühlte, nichts abstürbe im Gemüthe und der Liebe! Es gehört zu meinem Unglück, dass ein ewiges junges Herz in meiner Brust schlägt. Die Wärme, der Enthusiasmus, den es bei dem Scheiden an dem Orte in sich trug, erhält es in gleicher Kraft, und den härtesten Stoss leidet es, wenn rückkehrend mit den alten gleichen Gefühlen, es dann nicht wieder dieselben

Anklänge findet, sondern mancher in den Accord gehörige Ton da höher, da tiefer geworden ist. Gott erhalte unsere reine Stimmung!

„Ich bleibe bis Ende November in Gotha. Ich glaube, unter uns gesagt, dass der Herzog nicht übel Lust hätte, mich bei sich zu behalten. Auch in Dresden könnte ich vielleicht eine Anstellung haben. Ob ich aber Drang dazu fühle, das ist eine andere Sache. Doch ich glaube, es würde mir beinahe schwer werden, bei bedeutenden Anträgen einen Entschluss zu fassen.

„Goethe habe ich einmal recht angenehm genossen. Heute ist er nach Jena gereist, um den dritten Theil seiner Biographie zu schreiben. Hier kommt er nicht dazu. Es ist eine sonderbare Sache mit der näheren Vertraulichkeit Eines grossen Geistes. Man sollte diese Herren nur immer aus der Ferne anstaunen.

„Mad. Schoppenhauer grüsst Dich und Ihren Sohn. Sie macht ein angenehmes Haus und ist die Einzige, wo ich öfters hingehe. Vorgestern war ich bei Falk, der mir viele seiner neuen Gedichte vorlas, ein Cyklus unter dem Namen Seestücke. Er las nur vier Stunden hinter einander. Bei solchen Gelegenheiten wird es mir immer ganz angst, und ich griff geschwind in meinen Busen, ob ich es denn auch schon öfter so gemacht habe und die Leute, weil ich zu viel gab, abspannte? Es kann mir wohl passirt sein; warum sollte ich besser und klüger sein, als Andere?

„Nun lebe wohl, lieber Bruder. Grüsse alle Bekannten und Freunde aufs herzlichste, besonders Flemming, die Koch, Wollank u. s. w., und schreibe bald wieder deinem unveränderlichen treuen Bruder

„Weber."

Das Streich-Quartett.

Erste Violine.

Jauchzend ruf' ich hinaus, was den Busen mir freudig erregt hat,
Oder zum tiefsten Schmerz findet die Seele den Laut.

Zweite Violine.

Also wechselt die Stimmung; doch bleibet der Freund dir verbunden.
Gib mir die Hälfte der Lust, grösser wird dir der Gewinn.

Viola.

Und auch dem Dritten erlaubt, dass er ernster zu euch sich geselle;
Maassvoll tröstendes Wort richtet im Kummer euch auf.

Violoncello.

Alles Lebendige ruht auf ewig begründeter Ordnung;
Davon red' ich zu euch, treu ein verbündeter Freund.

Tutti.

Freud' und Leid, wir sprechen es aus, selbstständig ein Jeder;
Doch wer sich selber beschränkt, mehrt noch den eigenen Werth.

Frkf. H. Hoffmann.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Im Stadttheater hat der Herr Director Ernst Weber's „Oberon" mit einer decorativen Ausstattung in Scene gesetzt, welche nicht nur hier noch nie so glänzend gesehen worden ist, sondern auch den grössten Bühnen Ehre machen würde. Die Herren Mühldorfer aus Mannheim und Kühn aus Wiesbaden haben sowohl durch die Gemälde selbst, als durch die Anwendung der mechanischen und optischen Kunst Vortreffliches geleistet, wofür ihnen denn auch in den bis jetzt gegebenen drei Wiederholungen der Oper von dem stets gedrängt vollen Hause mehrmaliger Hervorruf zu Theil wurde.

Zu der im April bevorstehenden Aufführung von Geibel's und Bruch's „Lorelei" sind die neuen Decorationen ebenfalls schon in Arbeit und werden von denselben Künstlern geliefert.

Am Palmsonntag-Abend wird im Gürzenich die grosse Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach unter F. Hiller's Leitung von der Concert-Gesellschaft aufgeführt.

In Berlin hat Prof. Geppert eine Aufführung des Lustspiels „Die Menächmen" von Plautus in lateinischer Sprache in dem Urania-Theater veranstaltet. Dazu wurden auch vier Oden des Horaz, von Taubert componirt, durch Akademiker gesungen. Sehr curios! Wenn irgend etwas aus der alten Welt unseren Sitten und Anschauungen schnurstracks widerspricht, so ist es die antike Komödie.

** **Schwerin.** Am 25. Februar wurde auf dem hiesigen Hoftheater eine in zwiefacher Hinsicht merkwürdige Neuigkeit gegeben, erstens weil der grösste deutsche Dichter den Text geliefert, zweitens weil ein junger, der höheren Aristokratie angehöriger Dilettant die Musik dazu geschrieben hat. „Goethe's Claudine von Villa bella, Musik von J. H. Franz", lautete der Titel auf dem Theaterzettel. Unter dem „J. H. Franz" ist aber Graf Hochberg, Bruder des Fürsten von Pless in Schlesien, zu verstehen, ein junger Mann, der in Berlin die Rechte studirt und ein tüchtiger Musiker ist. Der Erfolg war für ein Erstlingswerk in den beiden ersten Acten ein sehr günstiger; der dritte sprach weniger an. Der junge Componist hat sich von dem Einflusse moderner Richtungen frei gehalten, und seine melodische Behandlung der lyrisch-elegischen Stücke ist sangbar und ansprechend und zeigt Vorliebe für Mozart und Haydn, was nur lobenswerth ist. Das Ganze leidet jedoch an Monotonie, wozu die interesselose Handlung, welche die Spannung der Zuschauer nicht durch drei Acte fesseln kann, das Ihrige beiträgt. [Daran scheiterte auch schon vor beinahe fünfzig Jahren der Erfolg einer sonst ganz hübschen Composition von Max Eberwein, damaligem Capellmeister des Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt. D. Red.]

Herr Conrad Glaser in Schleusingen veröffentlicht eine Warnung vor widerrechtlichem Nachdruck von Männergesängen. Ein Lithograph druckte auf Bestellung 21 der schönsten, im Druck erschienenen deutschen Lieder in vier Stimmen. In diesen Heften befanden sich neun Lieder aus dem Verlage Glaser's. Er erhob Klage, und der Angeklagte wurde des Nachdrucks schuldig erkannt und mit 50 Thlrn. Geldbusse bestraft, auch die Confiscation der Lieder ausgesprochen. Der Angeklagte wollte sich vorzüglich damit entschuldigen, dass die Lieder im Wege der Autographie angefertigt seien. Das Gericht hob hervor, „dass diese Einwendung für durchgreifend nicht erachtet werden könne". Der §. 1 des Gesetzes vom 11. Juni 1837 bestimmt: „Das Recht, eine bereits herausgegebene Schrift ganz oder theilweise von Neuem abzudrucken oder auf mechanischem Wege vervielfältigen zu lassen, steht nur dem Autor oder Verleger zu." Es konnte keinem Zweifel unterliegen, dass die

Autographie eine mechanische Vervielfältigung im Sinne des Gesetzes darstellt, indem durch eine mechanische Kraft von einem von menschlicher Hand geschriebenen Exemplare beliebig viele andere, demselben ganz gleiche hergestellt werden. Welcher Art die mechanische Kraft sei, ist dabei ganz gleichgültig. Auch die Entschuldigung des Angeklagten, nur auf Bestellung die Lieder hergestellt zu haben, wurde ebenfalls zurückgewiesen, „da es seine Sache war, eine ihm zugemutbete strafbare Handlung von der Hand zu weisen."

München. Von dem Gastspiele des Herrn Niemann am hiesigen Hoftheater liesse sich nur sehr Vieles und dabei Uebliches des Lobes berichten. Desshalb wollen wir nur den Erfolg des uns in stetem Andenken bleibenden Gastspiels durch die Nachricht kennzeichnen, dass Herrn Niemann zur Erinnerung an diesen Erfolg ein sinnreiches und ehrendes Denkzeichen zu Theil wurde. Es ist dies ein von unserem Landsmanne, dem in weiten Kunst- und Gewerbskreisen bekannten Silberarbeiter E. Wollenweber, entworfener und in Silber ausgeführter Champagner-Pocal, an dessen Aussenseite trefflich gearbeitete Jagdthiere sich befinden. (Herr Niemann ist bekanntlich ein eben so grosser Jagdfreund, als guter Schütze.) Die auf dem Pocale zierlichst angebrachte Dedication lautet: „Dem Schützen, der im Gebiete der Kunst stets trifft und sich treffen lässt — dem deutschen Sänger Albert Niemann zur freundlichen Erinnerung an sein münchener Gastspiel im Februar 1864 — von der k. baierischen Hoftheater-Intendanz." — Ausserdem hatte Herr Niemann die Ehre, von dem Könige in besonderer Audienz empfangen zu werden.

Wien. Der Pianist Herr Bendel hat nicht nur ein zweites Concert gegeben, sondern auch bereits ein drittes angekündigt. Herr Bendel ärntet allseitige Anerkennung für sein correctes Spiel und auch für seine beachtenswerthen Compositionen. — Herr Tausig kündigt bereits sein viertes Concert an.

Liszt hat nach Beendigung seiner beiden Oratorien: „Elisabeth" und „Christus", nunmehr die Composition eines dritten begonnen, dem die Legenden über das Leben des heiligen Franz von Assisi zu Grunde liegen. Liszt kehrt im Juni von Rom nach Deutschland zurück.

Grosser Gesang-Wettstreit zu Lyon, Sonntag den 22. Mai d. J. Alle Sängervereine aus Frankreich und den Nachbarländern sind eingeladen. Der erste Concurs besteht im Vomblattsingen eines Quartetts. Die übrigen werden in fünf Classen eingetheilt: *Division d'Excellence — Division Supérieure — Première Division* u. s. w. Jeder Verein singt zwei Stücke: erstens das obligatorische, welches der *D. d'Excellence* 10 Tage, der *D. Supérieure* 15 Tage, den übrigen Classen vier Wochen vorher zugesandt wird. Kein Verein darf durch ein Stück concurriren, durch welches er schon einmal einen Preis davon getragen hat. Da nur die Ausführung der Chorgesänge Gegenstand der Bewerbung ist, so bleiben alle Stücke mit Einzel- oder Quartett-Solo's ausgeschlossen. (Sehr vernünftig!) — Die städtische Behörde übernimmt die Organisation. — Die Jury's, jede von fünf Richtern, haben zu beachten: 1. Reinheit der Intonation und Festhalten der Tonart. 2. Aussprache. 3. Gesammtton. 4. Klangschönheit. 5. Gradation der Nuancirung. 6. Vortrag und Auffassung der Composition. — Vertheilung von Medaillen (deren Werth nicht angegeben ist). — Anmeldungen bei M. Moris in Lyon.

In Paris will der Herzog Karl von Braunschweig von der Theaterfreiheit Gebrauch machen und in der Rue Beaujon ein Theater errichten. Man theilt bereits eine Anzahl der engagirten Künstlerinnen und Künstler mit.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 12. KÖLN, 19. März 1864. XII. Jahrgang.

Die heutige dramatische Musik *).

Wir leben wahrlich in einer seltsamen Zeit-Epoche! Wer es versucht, seine innere Betrachtung aus dem Geräusche und der Leidenschaft der Gegenwart zu retten, wird leicht dahin gelangen, eine der sonderbarsten Erscheinungen in der Kunstwelt wahrzunehmen: ein eingebildetes Ideal, welches vorzugsweise in der Tonkunst die Missgeburt eines grotesken Mysticismus erzeugt.

Ohne die Klagen über den Verfall der Musik im Allgemeinen wiederholen und der grossen Vergangenheit allein Weihrauch in solcher Fülle streuen zu wollen, dass man davor die Zeitgenossen gar nicht sehen kann, stellen wir nur die Fragen hin: Was ist die Tendenz der gegenwärtigen dramatischen Musik? welcher Ideenströmung folgen fast alle und auch die besten Componisten unserer Zeit? scheinen ihre Schöpfungen Lebensfähigkeit für die Zukunft zu haben? offenbart sich nicht eine Verwirrung und Verirrung in der heutigen Deutung des Wortes „dramatische Musik"?

Es bedarf keiner grossen Nachforschung, um die Tendenz zu erkennen, die in der neuen Richtung zu Tage liegt: die Speculation um jeden Preis auf das Realistisch-Malerische, auf das Originelle oder wenigstens Neue und auf das Colorit. Das Colorit, die Farbe, das ist die grosse Losung für alle Dinge in der Welt! Man zerbricht sich nicht den Kopf, um Charaktere und Situationen musicalisch wiederzugeben, o nein, aber man beschreibt den Flügelschlag eines Vogels, den Einsturz der Brücke über einen Bergstrom u. s. w. durch eine Violin- oder Flöten-Passage, ein düsteres Tremolo, eine wahnsinnige Modulation, einen Abrakadabra-Rhythmus. Anstatt das menschliche Herz, die Quelle der Gefühle, zu beobachten und zu studiren, die Empfindung und den Gedanken in klarer und präciser Tonsprache wiederzugeben, bildet man sich ein, in die Tiefen der Harmonie zu dringen, wenn man frappante Effecte ausheckt und musicalische Rebus aufs Papier bringt. Wahrlich, es herrscht eine beklagenswerthe Verwirrung in den Ansichten über die Musik: die Sinfonie ist allmählich auf die Opernbühne gebracht worden, und das musicalische Drama wird von dem musicalischen Roman verdrängt.

In der Musik, wie in der Literatur, gibt es zwei gesonderte, nicht zu vermischende Arten, den Gedanken auszudrücken: die scenische Handlung und das schriftstellerische Werk. Das Epos, der Roman, die lyrische Dichtung sind in der Literatur, was in der Musik die Sinfonie, das Quartett, die Compositionen für einzelne Instrumente sind. In diesen musicalischen Erzeugnissen kann sich die göttliche Kunst frei und strahlend von Phantasie in das Unbestimmte versenken. Da braucht man nicht edle oder komische Charaktere redend einzuführen; jeder subjectiven Erregung kann man freien Lauf lassen, die Qual des Herzens wie seine Seligkeit, die Ruhe der Seele und das glückliche Lächeln der Zufriedenheit wie das sturmbewegte, von Schmerz zerrissene, in ewig unbefriedigter Sehnsucht schwankende Gemüth —.alles kann darin liegen, und der Zuhörer mag es sich deuten, wie er wolle. Ja, der Zuhörer kann das Werk auf seine Art, nach seiner persönlichen Stimmung oder Erregtheit, noch einmal

*) Dieser Aufsatz, der uns von unserem pariser Correspondenten mitgetheilt ist, hat Herrn M. A. Thurner, einen sehr unterrichteten Musiker in Paris, zum Verfasser. Die Tendenz desselben ist hauptsächlich gegen Gounod gerichtet, den viele dortigen Musiker als den „französischen Wagner" betrachten, wobei sie jedoch weniger seinen „Faust", als frühere Opern, z. B. „Die blutende Nonne" und neuerdings „Die Königin von Saba", ins Auge fassen. Die bevorstehende Aufführung der neuesten Oper Gounod's, „*Mireille*", auf dem *Théâtre lyrique* scheint die nächste Veranlassung gewesen zu sein, das Wesen der heutigen dramatischen Musik zur Sprache zu bringen. Eine Stimme aus Frankreich über dieses Thema dürfte nicht uninteressant sein, nur muss der Leser nicht vergessen, dass Thurner, trotz seines deutschen Namens, die Sache doch rein vom Standpunkte eines französischen Musikers betrachtet.

schaffen, er für sich und auf seine eigene Hand reproduciren. Aber alle die Ausdrucksmittel der romantischen Musik und der beschreibenden Tonmalerei in das Drama versetzen, dessen Wesen plastisch ist, den Verlauf der Handlung hemmen, um eine Decoration musicalisch zu schildern, die menschliche Seele mit ihren Freuden und Schmerzen zu vergessen, um Fagott- oder Clarinett-Figuren zum Einsturz einer morschen Hütte zu finden, das läuft auf eine Bastard-Gattung hinaus, auf ein Ungethüm, das weder Fisch noch Fleisch ist, wie man zu sagen pflegt.

Wir sind weit entfernt davon, das Talent oder auch das Genie einiger Componisten unter unseren Zeitgenossen verkleinern zu wollen, welche vielleicht unbewusst dem Einflusse der ultragermanischen Strömung anheim gefallen sind. Allein das scheint uns unläugbar zu sein, dass die Principien, welche zu allen Zeiten die französische Natur charakterisirt haben, heutzutage gewaltig alterirt sind. Grétry erkannte mit seinem freien, gesunden Verstande den französischen Geist sehr gut, jenen geraden, klaren, in seinem Ausdruck durchsichtigen, in seinem Vorgehen lebhaften, weder vieldeutigen noch dunkeln Geist, den Geist der Molière, Voltaire und Beaumarchais zusammengenommen. Und dieser Geist ist der vorzugsweise bühnenmässige und bühnengerechte, lebhafte, schnell zum Ziele eilende, der da sagt, was gesagt werden muss, aber nichts weiter.

Nun — und das Frankreich, welches Grétry und Gluck zur Staffel ihres Ruhmes diente, sieht sich überflutet von jener deutschen falschen Schule, welche bald Mozart nicht mehr verstehen wird, weil sie sich in ungeheuerliche, kunstphilosophische Strudel verwirrt!

Wir wollen nicht die oft wiederholten Versuche der Charakteristik der drei musicalischen Nationen wiederholen; es genügt die Erfahrung, dass Frankreich immer in gewisser Hinsicht der Regulator des italiänischen und germanischen Elementes gewesen ist. Wenn Frankreich von Zeit zu Zeit die glänzenden Eigenschaften der einen oder der anderen dieser beiden Schulen wiederstrahlte, so hat es doch lange in Beziehung auf das Theater das Gleichgewicht zwischen der Phantasie und dem richtigen dramatischen Gefühle, das ohne Zweifel eine besondere Form des Geistes ist, aufrecht erhalten, jenes Gefühls, welches auf der Beobachtung der Sitten und der Charaktere beruht. Wenn aber unsere Individualität verloren geht, wenn wir nicht mehr Energie genug besitzen, das zu bleiben, was wir sind, unser eigenes Ich zu wahren, wenn wir uns Manieren und Tendenzen hingeben, die unserer Natur entgegen sind, so ist es klar, dass unsere Nachahmungen nur Plagiate sein werden, die tief unter ihren Originalen stehen, da diese wenigstens eine Inspiration zur Entschuldigung haben, welche mit den Ideen und Anschauungen, die sie umgeben und umspannen, in Rapport steht. Denn es ist nicht zu läugnen, dass die Werke der Kunst der getreue Wiederhall, ja, in gewisser Hinsicht die greifbare Reproduction der Bewegung der Geister und der Anschauungsweise der Nation in einer gewissen Epoche des intellectuellen und moralischen Werthes einer Generation sind.

Der Zusammenhang der Literatur mit der Musik, der Einfluss jener auf diese, lässt sich leicht in den verschiedenen Epochen beider nachweisen. Als nach der classischen Periode der französischen Literatur neue Saiten sentimentaler Klänge von Jean Jacques Rousseau und Bernardin de St. Pierre angeschlagen, als Klopstock, Gessner und Andere uns bekannt wurden, aus Schottland herüber der Geist von Ossian's Dichtungen uns anwehte, kamen auch in der Musik ähnliche Schwülstigkeiten vor, welche durch den mächtigen Einfluss der Umgestaltung der ganzen Nation unter Stürmen und Gewittern eine musicalische Periode einleiteten, die trotz einiger übertriebenen Emphase dennoch eine grosse und ruhmvolle war. — Lesueur, Méhul, Cherubini, Catel, Spontini waren die Helden derselben.

Nach einer trüben Pause, in welcher das Genie in Winterschlaf gesunken zu sein schien, begann die Romantik ihr Haupt zu erheben; Chateaubriand und Frau von Staël waren ihre Vorläufer. Von Norden brachte uns die angelsächsische Nationalität Shakespeare und Byron, von Osten die germanische Goethe und Schiller u. s. w.; der Sommernachtstraum und die Walpurgisnacht wurden uns offenbart. Lamartine dichtete Childe-Harold und Jocelyn, Victor Hugo stiess die Poetik von Aristoteles und Boileau über den Haufen, Balzac bezauberte die Lesewelt — wir lernten Beethoven und Weber kennen, diese überwältigenden Mächte der Romantik.

Nun begann eine Periode der Aufregung und des Ringens und Wetteifers aller geistigen Bestrebungen in Kunst und Wissenschaft, welche wir nur eben mit Namen wie Cousin, Lamennais, Thierry, George Sand, Nodier, Delacroix, Ary Scheffer u. s. w. bezeichnen wollen. Mitten drein warf Rossini seinen Wilhelm Tell, Meyerbeer seinen Robert und seine Hugenotten — die hervorragendste Trilogie der dramatischen Musik jener Periode; sie war freilich der Form nach französisch, aber ihren eigentlichen Charakter gaben ihr doch die fremden Elemente.

Und welches Genie war denn damals der Repräsentant Frankreichs und des französischen Geistes? War es nicht der arme, früh dahingeschiedene Herold? Sein „Zampa" steht noch auf der gefährlichen Gränzlinie, der symphonistische Strudel hat ihn noch nicht darüber

hinausgerissen, bei ihm ist das Leben, die Empfindung, die Leidenschaft noch auf der Bühne, nicht bloss im Orchester*).

Wenden wir nun jetzt unsere Blicke auf unsere Zeitgenossen — wo sind die Apostel des Idealen und der Poesie, wo sind die Kämpfer des Gedankens? Sind sie ihren Vorgängern gleich, wo nicht an Genie, doch an Glauben, Ueberzeugung und Begeisterung? Ist der Geist der jetzigen menschlichen Gesellschaft so gehoben und feurig, wie vor dreissig Jahren, oder lässt er sich von dem verderblichen Hauche des Agio's und des Materialismus niederdrücken? Welcher Ideenströmung folgt das, was wir unsere heutige Literatur nennen? — Das Goldfieber treibt, nur um Sold zu schreiben, die Schilderung edler Leidenschaften ist den Gemälden niederer Lust gewichen, man verhandelt sein Gewissen und seine Moral an den Gott des goldenen Kalbes, die Prostitution macht sich in ihrer ganzen Hässlichkeit im Roman und auf der Bühne breit, Dirnen schreiben ihre Biographieen oder lassen sie schreiben, die meisten Theater locken ihr Publicum durch die Beine und die Gaze der Tänzerinnen an, dumme Feen- und Zaubergeschichten mit decorativer Ausstattung sind an der Tagesordnung, das geistvollste Volk von der Welt macht die Verfasser der läppischsten und liederlichsten Possen reich! Das ist die Literatur. Die Malerei decorirt den Alcoven und das Boudoir, oder gibt sich einem wahrhaft empörenden Realismus hin; dazu kommt noch die Photographie, welche die traurigen Celebritäten der öffentlichen Etablissements dem Publicum verkuppelt.

Und was thut die Musik in dieser Flut? Sie bringt die Operette hervor und weiter nichts.

Was man fast allein zur Ehre der gegenwärtigen musicalischen Generation sagen kann, ist, dass sie doch sucht, gegen diese Versunkenheit der Intelligenz und des Geschmacks anzukämpfen, und weil sie dazu in der schaffenden Gegenwart keine wirksamen Hebel findet, so hat sie sich zur eifrigen und hingebenden Dolmetscherin der grossen Meister der Tonkunst gemacht.

Durch das Verdienst wackerer Künstler sind wir allmählich Gäste an den reichbesetzten Tafeln von Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn geworden. Wir haben Deutschland um das Lebensbrod, um das Manna des Idealen gebeten, das wir bei uns nicht mehr fanden, und Deutschland hat es uns verschwenderisch dargereicht. Ueberall glänzen auch bei uns in Strahlen die Namen seiner unsterblichen Söhne, hier in den Kammermusik-Vereinen, die sich alle Tage vermehren, dort in den Concerten, deren Tausende von Zuhörern sich Volk nennen.

Gewiss, wir können nichts Besseres wünschen, denn es handelt sich um Instrumental-Musik. Aber jetzt beginnt die unüberlegte Vorliebe sich auch der dramatischen Musik der Deutschen zuzuneigen; Deutschland fährt fort, seine Einfuhr auch auf seine neueste Bagage für die grosse Oper auszudehnen.

Was ist denn aus der blonden überrheinischen Schönen geworden, seitdem Goethe und Beethoven, Schiller und Weber verschwunden sind? Nun, sie hat allerdings in moralischer und geistiger Hinsicht bei Weitem mehr, was uns Trost und Erquickung geben kann, bewahrt, als das ist, was uns aus dem obigen Gemälde unserer Zeit entgegentritt. Deutschland denkt, forseht, disputirt, schreibt viel; aber durch die Verbreitung des Philosophirens über die wissenschaftlichen Kreise hinaus ist die Kunst in Gefahr gekommen. Es ist eine musicalische Schule aufgetaucht, welche die apokalyptische letzte Schreibart Beethoven's zu ihrem Evangelium gemacht hat, und daneben hat sich das Realistische bis zu unstatthafter Tonmalerei breit gemacht, wozu doch wahrlich Beethoven's letzte, rein ideale Werke, wie z. B. die Violin-Quartette, nicht im Geringsten berechtigen. Schon Mendelssohn verräth hier und da Spuren davon, wie z. B. in seiner Ouverture zur schönen Melusine. Spohr in seiner Sinfonie: „Die Weihe der Töne", neigt bereits eben dahin. Weber und Marschner wurden über das Gefahrvolle dieser Richtung durch ihr Genie hinweggehoben. Schumann war eine Erscheinung für sich, die aber so gut wie keinen Einfluss auf dramatische wie auf Vocalmusik überhaupt hatte. Dann kam Wagner, setzte seinen Ruhm ins Ueberbieten von Weber, Marschner und Schumann bis zum Maass- und Formlosen und stellte endlich eine Theorie für die Oper auf, welche auf die völlige Negation des Wesens und der Gesetze der dramatischen Tonkunst hinausläuft, da nicht mehr diese, sondere der Text und dessen wörtliche Uebersetzung in Noten die Aufgabe für den Gesang sein soll, wobei das Orchester die Hauptrolle zu spielen hat, und zwar so, dass symphonische Motive, nicht melodische, zur Charakteristik der auftretenden Personen angewandt werden!

Sollte das so fortgehen, so würde es nothwendig zu gänzlicher Auflösung der wahren dramatischen Musik führen. Und desshalb warnen wir in Frankreich davor! Selbst Meyerbeer hat sich im „*Pardon de Ploermel*" nicht frei

*) Herold war allerdings in Frankreich geboren (zu Paris den 28. Januar 1791, † den 19. Januar 1833), aber von deutschen Eltern. Sein Vater, Musiker und auf dem Clavier Schüler von Phil. Em. Bach, war 1781 nach Paris gezogen. Wie ist es aber möglich, dass der Verfasser des Aufsatzes Nicolo Isouard und vor Allen Boieldieu nicht erwähnt, der doch wahrlich der genialste Repräsentant der französischen Schule ist? Und Auber??

Die Redaction.

[*]

von der Strömung gehalten. Berlioz hat „Die Trojaner“ ganz in dieser Richtung befangen geschrieben; Reyer hat in der „Statue“ nichts als Instrumental-Colorit gegeben; Gounod hat in der „Königin von Saba“ vergessen, dass es eine Oper sein sollte. Felicien David ist vielleicht allein — wiewohl dramatischer Schwung ihm weniger eigen ist, als symphonischer —, trotz des Colorits, dem auch er huldigt, noch am meisten wahr und melodisch geblieben. (?)

Wir können desshalb unseren Componisten nur zurufen: Lasst uns jene gefährlichen Bande, die uns zu umschlingen drohen, zerreissen, lasst uns wagen, wieder wir selbst zu sein und uns dem traurigen Schwanken zu entziehen, das nur eine Zwittergattung erzeugt — denn darin liegt das geheime Uebel, welches an unserem Nationalgeiste nagt —; es ist Zeit, mit den Pasticcien und den Abklatschen ein Ende zu machen.

Vermeiden wir die Auswüchse der italiänischen Trivialität und der deutschen Kunst-Theorieen; wir brauchen Melodie und nochmals Melodie auf der Bühne, Melodie in vollen Strömen, fesselnde, ausdrucksvolle Melodie; ob geistreiche oder leidenschaftliche, ist gleich. Denken wir an Gluck und Mozart, an Grétry und Boieldieu, und lassen wir die Instrumental-Musik da, wohin sie gehört, und reissen wir uns von fremden Vorbildern los. Wenn die Eingebung der Reflex der Seele ist, so bringt die Melodie Harmonie und Colorit mit.

Ueber musicalische Kunst-Ausstellungen.

Wenn Deutschland bei den Ausländern in dem musicalischen Rufe steht, dass — wie wir noch kürzlich in einem französischen Blatte lasen — bei uns jeder Bauer ein Instrument spielt oder ein Lied singt, so wissen wir recht gut, wie viel oder wie wenig daran wahr ist. Was aber das Ausland und sogar wir Deutschen selbst von einem Stamme zum anderen, ja, von einer Provinz zur anderen, nicht oder wenigstens nur sehr unvollständig wissen, ist, dass es eine grosse Anzahl von Musikern in allen Gauen des Vaterlandes gibt, die nicht bloss spielen und singen, sondern musicalische Werke schaffen, von denen gar manche mehr oder weniger natürliche Begabung verrathen, fast alle aber von Fachkenntnissen, Fleiss und einem gewissen Geschick in dem Handwerk der Composition Zeugniss geben. Eine Masse von Werken grösseren Umfangs, von Ouverturen, Sinfonieen, Quartetten, Cantaten, Messen, Oratorien, Opern liegen in den Pulten deutscher Tonkünstler von den gekrönten Dilettanten bis zu den Dorfschullehrern herab! Aber sie liegen eben da, stecken höchstens einmal ihren Kopf aus der Dachluke der Hütte, in der sie entstanden, heraus, werden von der Ortsgemeinde freundlich begrüsst, um wieder zurück zu kriechen und im Dunkel zu vergilben. Es geht ihnen — nach Horaz — wie den Helden vor Agamemnon und Achilles, sie starben unbekannt, *carent quia vate sacro*, weil sie keinen Homer fanden, und so wäre es dem Horaz vielleicht selbst ergangen, wenn er keinen Mäcenas gefunden hätte. Aus der Flut aufzutauchen, fällt auch selbst denjenigen Componisten schwer, deren Stellung sie mit grösseren Kreisen in Berührung bringt; den anderen, die an irgend eine Scholle gebannt sind, ist es vollends beinahe unmöglich, über die Gränzen ihres engen Zwingers hinauszukommen. Wir haben freilich eine Menge von Theatern und Concert-Anstalten, jene durch die grossen und mehr noch durch die kleineren Fürsten unterstützt, die von je her in unserem Vaterlande sich durch Kunstliebe und Kunstförderung auszeichneten, diese durch das Vereinswesen geschaffen und gehoben. Allein bei den Instituten beider Art ist der Zutritt einem *homo novus*, einem Neuling ohne Namen, sehr erschwert, und es lassen sich auch viele gute Gründe anführen, wesshalb das Experimentiren mit neuen Werken von den Directionen der Theater und Concerte gescheut wird. Wie dem abzuhelfen sei, dürfte schwer zu ermitteln sein. Vielleicht wäre es möglich durch Stiftung eines musicalischen Kunstvereins, der sich ein ähnliches Ziel setzte, wie die Kunstvereine für die plastischen Künste es durch öffentliche Ausstellungen zu erreichen suchen. Dass die Ausschreibung von Preis-Compositionen eine sehr prekäre Form der Förderung der Tonkunst ist, hat sich längst offenbart; der gute Wille und der lobenswerthe Zweck allein vermögen nicht, derartigen Bestrebungen Erfolg zu geben. Aber die Vermittlung zwischen den Componisten und dem Publicum in die Hände eines allgemeinen deutschen Musikvereins, der sich über alle Theile des grossen Vaterlandes ausdehnen müsste, zu legen, das dürfte vielleicht ein ausführbarer Gedanke sein, dessen Verwirklichung gar manche unbeachtete Production aus der Verborgenheit ans Licht bringen würde. Die Haupt-Aufgabe eines solchen Vereins würde sein, fünf bis sechs Concert-Institute und drei bis vier Bühnen in Deutschland Behufs eines Concertes oder einer Opern-Vorstellung jährlich aus seinen Geldmitteln so zu unterstützen, dass sie sich unter Garantie der Deckung eines Manco bei den Einnahmen durch den Verein zur Aufführung derjenigen neuen Werke verpflichteten, welche ihnen von der Direction des Vereins dazu empfohlen würden. Dieser Modus würde für die Producte der Tonkunst das zu erreichen suchen, was die Ausstellungen für die Werke der Malerei, Sculptur u. s. w. bereits leisten, er würde das Neue dem Publicum zugäng-

lich machen. Ohne uns für jetzt ausführlicher über die Organisation eines solchen Vereins auszusprechen, wollen wir nur noch die Vertheilung der vorgeschlagenen Ausstellungen — hier Aufführungen — auf mehrere musicalische Institute betonen. Die Centralisation der Sache an Einem Ort widerspräche sowohl dem Charakter der Deutschen und den historisch gewordenen Zuständen unseres Vaterlandes, als dem beabsichtigten Zwecke einer allgemeineren Veröffentlichung.

Zu diesen Betrachtungen hat uns jetzt besonders wieder die Anhörung einer Composition in Duisburg geführt, in der ehemaligen Universitätsstadt, jetzt Sitz einer reichen Gewerbthätigkeit und des rührigen Betriebes einiger Handelszweige. Die Composition heisst:

Die Martinswand.

Lyrisch-dramatisches Gesangstück für Soli, Chor und Orchester von A. Zur Nieden.

Das Gedicht ist ebenfalls von Herrn Zur Nieden, der in Duisburg als Musiklehrer und Dirigent des Singvereins lebt und uns durch einige hübsche Kleinigkeiten für Clavier und durch Vocal-Compositionen bereits bekannt war. Die Dichtung ist freilich ein kühner Wurf; sie gruppirt morgen- und abendländische, heidnische und christliche Geisterwelt um den deutschen König Maximilian und überlässt es der Phantasie des Zuhörers, den Zusammenhang zu finden, denn die lyrischen Sprünge darin sind mehr als pindarisch und die historischen Freiheiten mehr als shakespearisch. Aber musicalisch ist der Text durchweg, und das rechtfertigt — oder entschuldigt wenigstens — den Musiker, wenn er in der Zusammenstellung der für musicalischen Ausdruck geeigneten Situationen nicht immer der logischen Klarheit und der dramatischen Folgerichtigkeit, geschweige denn der Geschichte ihr Recht widerfahren lässt.

Bellastra, die einst als Stern am Himmel glänzte, sehnte sich, der Erdenwelt Lust und Weh zu empfinden, und ein Dämon, der auch „Fürst der Finsternisse" heisst, willfahrt ihrem Begehr und versetzt sie als reizvolle Jungfrau auf die Erde — natürlich unter der Bedingung, die auch der Dichter bei allen Zuhörern als bekannt voraussetzt, dass sie nach Ablauf einer bestimmten Frist ihm angehöre. Mit Ablauf dieser Frist beginnt die Handlung im Texte. Bellastra hat erst bei Maximilian's Anblick die Liebe empfunden, wie sie sich im menschlichen Herzen regt, und sehnt sich nun nach Verlängerung ihres irdischen Daseins. Der Dämon gewährt ihren Wunsch, weil er Max dadurch zu umstricken hofft.

Diese freilich höchst mangelhafte Exposition wird in Recitativen und einem Duett gegeben, welches im Ganzen und besonders in der Partie der Bellastra (Sopran) sich schon recht gut anhört. Wir sind in Venedig, und zwar zu der Zeit, als Max von den Venetianern geschlagen war. Es folgt nun eine Scene, die an Klarheit freilich sehr gewinnen würde, wenn bei der Aufführung zwei getrennte Chöre, die Genossen des Königs und die feindlichen Italiäner, zur Verfügung ständen; ohne das ist sie schwer verständlich. Max naht zu Schiff während eines schönen Chors seiner Gefährten: „Die Sonne sinkt, der Abend winkt, Es wallt die Flut in Purpurgluth". Maximilian's Klage über seine Niederlage schliesst sich daran; sie wird unterbrochen von den Sieges- und Triumphgesängen der Venetianer. Den König erbittert ihr Hohn: doch plötzlich fühlt er sein Herz von Sehnsucht nach der Geliebten bewegt; seine Begleiter theilen diese Stimmung: „Walle, walle, Schifflein kühn Durch die blauen Wogen hin" — ein lieblicher Schifferchor, den aber der wilde Gesang der Sieger: „Trompeten und Harfen, auf, lasst sie ertönen!" wieder unterbricht und übertönt. Der Componist hat aus diesen drei Nummern, dem Chor der Feinde, dem Recitativ und Arioso des Königs und dem Schifferchor ein Ganzes gemacht, welches voll von musicalisch-dramatischem Leben ist. Es ist aber zum Verständnisse der Scene und zur vollständigen musicalischen Wirkung durchaus nothwendig, dass die beiden Chöre abwechseln, was auch, wenn nicht zahlreiche Kräfte vorhanden sind, dadurch erleichtert wird, dass der Chor der Gefährten des Königs schwächer besetzt sein kann, als der andere.

Weniger hat uns der darauf folgende Gesang des Gondelfahrers befriedigt: der Componist hat ihn in der neueren Art der mehr declamatorischen als rein melodischen Liedweise behandelt, während ein einfach strophischer Gesang, höchstens mit einem einzigen Wechsel der Bewegung und des Rhythmus, mehr an der Stelle gewesen wäre.

Bellastra ruft die Geister herbei von allen Enden: sie schweben daher in einem charakteristischen Chorgesange und verheissen ihr Beistand, den sie von ihnen heischt, um Max der Verzweiflung zu weihen.

Es folgt eine grosse Scene für Max (Bariton), der in einer tief empfundenen Adagio-Melodie mit reizenden Nachklängen und Begleitungen des Solo-Violoncells den Herrn um Errettung aus böser Macht anfleht. Im feurigen Allegro spricht er den Entschluss aus, sich aus den Zauberbanden Bellastra's loszureissen, und dann wendet sich sein sehnend Herz nach der Braut in der Heimat — Maria von Burgund — zurück. Der Historiker muss dabei ein Auge oder besser noch beide Augen zudrücken, aber der Musiker wird in diesem letzten Theile der Arie, von der Wendung zum Lyrischen an, den talentvollen Erfinder

fliessender und ausdrucksvoller Melodie mit Vergnügen erkennen.

Der Chor der finsteren Geister ruft Wehe über sie, die der Tod ereilen solle, und zwar in einem — Fugato. Wenn auch der Weheruf der einzelnen Stimmen einer fugirten Behandlung nicht gerade widerspricht, so nimmt sich die Fuge in dem Complex des ganzen Werkes doch sonderbar aus und ihre Anwendung ist wohl nur als Concession des Componisten an den Gebrauch, die Theile der Oratorien mit Fugen zu schliessen, zu betrachten. Der Schluss des Chors ist wieder schwung- und wirkungsvoll.

So weit die erste Abtheilung, welche aus zehn Nummern besteht.

Der zweite Theil versetzt uns nach Tyrol. In ihm ist besserer Zusammenhang im Gedichte, auch die Diction hebt sich mehr. Ueber die starke poetische Licenz, welche die Maria von Burgund bis 1493 (wo das Abenteuer Maximilian's auf der Martinswand vorfiel) leben (sie starb schon 1482) und in Tyrol erscheinen lässt, muss man sich, wie schon gesagt, hinwegsetzen. Uebrigens könnte der Verfasser die zweite Gemahlin des Kaisers, Bianca Sforza, an die Stelle der Maria setzen, dann wäre wenigstens der Anachronismus vermieden und doch in der Musik keine Aenderung nöthig. Was nun diese, die Musik, betrifft, so müssen wir sie noch höher stellen, als die Composition des ersten Theiles. Wenn wir im ersten Theile viel Talent erkannten, so offenbart der zweite sowohl in den Solo- als Chorgesängen und in dem Orchester häufig eine wirklich geniale Begabung des Componisten, der hier ganz auf eigenen Füssen steht und in dessen Arbeit wir wohl das Studium der besten Meister, auch der neueren, z. B. Schumann's, erkennen, aber weder directe Reminiscenzen, noch greifbare Nachahmung finden. Kürzungen möchten an einigen Stellen zu wünschen sein, doch dürften dieser nur hauptsächlich die Vorspiele, noch mehr die Zwischen- und Nachspiele des Orchesters bedürfen, da diese mitunter etwas zu gedehnt sind und uns gewisser Maassen, gegen den modernen Stil des Ganzen gehalten, etwas altmodisch erschienen. Die Chöre geben in diesem zweiten Theile auch mehr Veranlassung zu abwechselnder musicalischer Charakteristik, welche dem Componisten fast überall gelungen ist.

Ein frischer Chor von tyroler Landleuten eröffnet die Scene und begrüsst freudig Maria von Burgund, die mit Jagdgefolge erscheinend gedacht wird. Recitativ und Arie (Alt oder Mezzo-Sopran), in welchen sie den anbrechenden Morgen begrüsst, ist ein ausserordentlich schönes Musikstück, bei welchem auch das Vorspiel des Orchesters vor dem Eintritte des Adagio's ein recht poetisches Colorit hat und nicht zu denen gehört, die wir hinweg wünschen. Der letzte Theil der Arie, eine Erinnerung an den Aufbruch Maximilian's zum Feldzuge, hat uns nicht in gleichem Maasse angesprochen; die Anwendung des marschartigen Rhythmus und Tempo's scheinen uns durch die Worte: „Ich sah ihn zieh'n mit klingendem Spiel und fliegender Fahne", nicht gerechtfertigt, da die Stimmung des Ganzen — eines lyrischen Ergusses der Sehnsucht nach der Rückkehr des Geliebten — dagegen streitet.

Die folgenden sieben Nummern (Nr. 13—20) bilden ein grossartiges Tongemälde, in welchem Max, um der Zaubermacht der Bellastra und ihrer Elfen- und Nixenschar zu entfliehen, auf die Höhe der Martinswand klimmt und von dem dämonischen Jubel der Höllengeister, als ihrer Macht und dem Tode verfallen, umjauchzt wird. Der Chor der Elfen: „Tanzt auf grünen, duft'gen Zweigen", dann das Ensemble dieses Chors und der Solostimmen von Max und Bellastra, der Chor Nr. 17 und vor Allem der Dämonen-Chor Nr. 19: „Auf, ihm nach — wettert mit dem Blitz hervor — donnergleich stürzt hervor aus dunkelm Reich!" sind sehr gelungene Musikstücke, namentlich macht der letztgenannte Chor eine gewaltige Wirkung. — Ein Solo des Max führt zu ruhigerer Stimmung zurück, welche bei dem sinkenden Tage ein Chor der heimkehrenden Hirten noch deutlicher ausdrückt.

In dem letzten Abschnitte (Nr. 22—27) erblickt Maria von Burgund und ihr Gefolge „ein Menschenleben festgebannt, mit dem Tode ringend auf hoher Wand". Der Priester tritt auf: Chor und Gebet der Thalbewohner. Noch einmal erscheint Bellastra: aber Max bleibt stark durch Gebet gegen ihre Versuchung. Das Duett ist nicht übel, obwohl es nicht zu den hervorragenden Nummern gehört; das lange Vorspiel ist hier geradezu störend. Der Fürst der Hölle erscheint, die Zeit für Bellastra ist um, sie ist ihm verfallen — ein Duett zwischen Bass und Sopran, welches den Stempel des Genie's trägt und einen erschütternden Eindruck macht. Bellastra wendet sich im Schmerz der Verzweiflung zum innigen Gebete, ein Chor der Engel (Frauenstimmen) verkündet ihr die himmlische Gnade, welche sie wieder zu den Sternen erhebt. — Die Felsenwand erglüht von überirdischem Lichte, Max ist gerettet und zwischen den Schluss-Chor ziehen sich die Melodieen von Maria und Max im glücklichen Ausdruck ihrer Vereinigung.

Dies ist der Eindruck, den wir von diesem Werke durch eine im Grunde sehr mangelhafte Aufführung, namentlich was den orchestralen Theil derselben betrifft, empfangen haben. Der Chor war übrigens recht gut eingeübt, auch der Stimmenklang frisch, aber freilich nicht mächtig genug. Die Solo-Partie der Bellastra wurde von Frau V. aus Mülheim vortrefflich, die Maria von Fräulein

K. aus Ruhrort mit hübscher Mezzosopran-Stimme, der Maximilian von Herrn Scholl recht brav gesungen.

Das ist alles ganz gut: aber wie nun weiter? Soll ein solches Werk nun nicht über die Gränzen der kleinen Stadt, wo es entstanden, hinauskommen? Soll es im Kohlenbecken der Ruhr stecken bleiben? — Wir denken jedoch, dass es dem Werke Zur Nieden's, wenn er es noch einer strengen Revision unterworfen haben wird, gewiss nicht an einem Verleger fehlen wird. Wir können es angelegentlich empfehlen. Prof. L. Bischoff.

Aus Bonn.

Den 13. März 1864.

Die am Donnerstag den 10. März Statt gefundene Aufführung des Oratoriums „Samson" von Händel beschloss auf würdige Weise die Reihe unserer Abonnements-Concerte. Es war dies die sechste grosse Oratorien-Aufführung, die wir während des ersten Trienniums unseres verehrten Musik-Directors Brambach gehabt, nachdem der „Messias" von Händel, die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" von Haydn, der „Paulus" von Mendelssohn und die „Zerstörung Jerusalems" von F. Hiller vorausgegangen waren.

Der Chor, im Anfange etwas ängstlich, entwickelte nach und nach Kraft und sang mit grosser Präcision und Begeisterung. Auszuzeichnen waren der Schluss-Chor des ersten Theiles: „Zum glanzerfüllten Sternenzelt", Chor der Israeliten: „Hör', Jakob's Gott!", der Doppelchor des zweiten Theiles: „Ehret auf seinem ew'gen Thron", dann der Chor der Philister im dritten Theile: „Hör' mich, o Gott!", Chor der Israeliten: „Ihr Söhne Israels, klaget nun", und der Schluss-Chor des ganzen Werkes: „Laut schalle unserer Stimmen voller Chor".

Die Soli sangen Fräulein Rothenberger aus Köln (Dalila), Fräulein Schreck aus Bonn (Micah), Herr Pütz aus Köln (Samson), Herr Bergstein aus Köln (Manoah). Fräulein Rothenberger sang ihre Partie recht gut, besonders auch die Einlage oder vielmehr die Wiederaufnahme der Arie mit Violin-Solo im zweiten Theile. In der Arie: „Gott Dagon hat den Feind besiegt", hätte vielleicht etwas mehr Feuer vorwalten können. Fräulein Schreck war überall vortrefflich und erhielt den ersten Applaus. Diese Partie, besonders die Arie: „Erhör' mein Fleh'n", und die Arie mit Chor: „Ihr Söhne Israels, klaget!" gehören zu den besten und dankbarsten der berühmten Sängerin. Herr Pütz, obwohl etwas unpässlich und erst in den letzten Tagen zu freundlicher Uebernahme der Partie entschlossen, sang dieselbe, unterstützt von seiner musicalischen Durchbildung, sehr brav. Das Duett zwischen Dalila und Samson im zweiten Theile war eine Meisterleistung, eben so die Schluss-Arie des Samson: „Herrlich erscheint im Morgenduft", welche durch wohlverdienten Beifall ausgezeichnet wurde. Die kleinen Verzierungen trug er reizend vor. Herr Bergstein sang seinen Manoah im Ganzen gut, doch schien namentlich im dritten Theile die Begeisterung zu fehlen.

Das Orchester that seine Schuldigkeit. Dürften wir gegen den Dirigenten einen Wunsch äussern, so wäre es der, den Trauermarsch noch mässiger im Tempo genommen zu sehen, wodurch er jedenfalls gewinnen würde.

Werfen wir zum Schlusse einen Rückblick auf die abgelaufene Concert-Saison, so müssen wir dieselbe als eine genussreiche und durch viele treffliche Leistungen ausgezeichnete bezeichnen.

Von grösseren und kleineren Vocalwerken hörten wir die „Schöpfung" von Haydn (Soli: Fräulein Büschgens, Herr Göbbels und Herr Hill); „Samson" von Händel (Soli, wie oben); „Der Herr ist mein Hirt" (Psalm XXIII.) von W. Bargiel; Hymne, componirt zur Krönungsfeier Georg's II. im Jahre 1727 von Händel; *Missa* in *C-dur* von Beethoven (Soli vorgetragen von Dilettanten); *Ave verum* von Mozart; Meeresstille und glückliche Fahrt von Beethoven; „Verleih' uns Frieden" von F. Mendelssohn; Chöre aus der Oper Idomeneo von Mozart. — Von Orchestersachen: Sinfonie in *C-dur* von Schubert; Sinfonie in *C-moll* von Beethoven; Ouverture, Scherzo und Finale (Op. 52) von Schumann; Musik zum Sommernachtstraum von Mendelssohn; Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini, zu „Idomeneo" von Mozart, zu Leonore (Nr. 3) von Beethoven, zur „Zauberflöte" von Mozart.

Als Solospieler traten auf: Herr Concertmeister L. Strauss aus Frankfurt (Concert von Mendelssohn und Romanze von Beethoven); Herr Brinkmann aus Frankfurt (Concert für Violoncello von Molique nnd Phantasie von Servais); Herr Isidor Seiss aus Köln (Romanze und Rondo aus dem *E-moll*-Concert von Chopin und Variationen [*C-moll*] von Beethoven). — Fräulein Rothenberger sang ausser im „Samson" noch im fünften Concerte Recitativ und Arie aus der Oper Figaro's Hochzeit von Mozart, Recitativ und Arie der Electra aus der Oper Idomeneo von Mozart.

Nach alledem haben wir die grösste Ursache, allen Mitwirkenden und dem hochgeschätzten Dirigenten, Herrn Brambach, unseren besten Dank auszusprechen.

H.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Sonntag den 13. März gab der hiesige „Sängerbund" seine diesjährige erste Liedertafel im kleinen Gürzenichsaale. Die Versammlung war sehr zahlreich und von heiterer, geselliger Stimmung bewegt. Die Gesänge waren gut gewählt und wurden unter der geschickten und sicheren Leitung des Herrn Bitter gut gesungen. Am meisten von den ernsteren Stücken machten die Vorträge von Gade's Gondelfahrt, „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang" von Silcher und „Der frohe Wandersmann" von Mendelssohn Eindruck; das Silcher'sche Lied wurde ganz vortrefflich gesungen und musste wiederholt werden. Dieselbe Ehre widerfuhr und mit Recht einem köstlichen humoristischen: „Im Regen geh'n wir nicht nach Haus", von H. Bönike, das besonders frisch und resolut vorgetragen wurde. Sehr schön war auch der Vortrag eines Solo-Quartetts von Billeter, in welchem uns besonders die klangvolle Baritonstimme des Herrn B. erfreute, die in der Composition vorherrschend ist. Zwischen den Gesängen trug Herr Musik-Director Tausch aus Düsseldorf Beethoven's 32 Variationen, ein Impromptu und ein Notturno von Chopin auf dem Pianoforte mit Applaus vor. Späterhin wurden denn auch noch einige Humoristica zum Besten gegeben; doch gestehen wir frei, dass wir es gern sahen, dass nicht dieses Genre, sondern das wirklich künstlerische Element dem genussreichen Abende seinen Haupt-Charakter gab. Der Verein hat offenbar grosse Fortschritte gemacht.

Die fünfte Soiree für Kammermusik am Dinstag den 15. März brachte eines der einfachsten, aber stets lieblichen Quartette von Haydn und das prächtige Quintett in *C-dur*, Op. 29, von Beethoven. Beide wurden vortrefflich ausgeführt (I. Violine Herr Japha) und besonders das Quintett erregte bei jedem Satze einen Sturm von Applaus. Dazwischen spielte Herr Breunung, den wir lange nicht gehört hatten und dessen Erscheinen auf der Tonbühne daher um so erfreulicher war, das Quartett Op. 47 in *Es-dur* von Schumann für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell mit ausgezeichneter Durchführung seiner Partie und eben so trefflichem Eingreifen seiner Mitspieler in das Ganze der Composition, deren erster Satz durch Pracht und Feuer nicht nur imponirt, sondern auch fesselt. Auch das Scherzo ist durch seine Originalität sehr ansprechend. Für die rhythmischen Studien und Synkopen des Adagio fehlt uns nicht das Verständniss, aber das Gefühl, welches in uns nun einmal seine natürliche Richtung auf das melodisch Schöne nicht verläugnen kann und will. Auch das Finale ist mehr für den Verstand, als für Herz und Phantasie geschrieben. Vielleicht ruft die Redaction der leipziger Allgemeinen Musik-Zeitung, wenn sie dies lesen sollte, wieder einmal aus: „Armer Schumann!" — worauf wir nichts antworten können, als: „Arme Redaction!"

Elberfeld, 14. März. Vor einigen Tagen gab Herr Langenbach, Director der Küpper'schen Capelle, sein Benefiz-Concert, in welchem er Beethoven's Violin-Concert und Introduction und Rondo aus dem *E-dur*-Concert von Vieuxtemps mit grossem Beifalle spielte. Unter den übrigen Stücken des Abends machte eine Composition von J. A. van Eyken: „Rudi", ein Melodrama mit Orchester, eine ergreifende Wirkung, wozu die vortreffliche Declamation der Frau Langenbach das Ihrige in vollem Maasse beitrug.

Stuttgart. Herrn Grunert's monatlange Entfremdung von der Bühne unter wechselnden officiellen Titeln, von der gelegentlich der stets „bevorstehenden" Aufführung von Fischer's Tragödie „Friedrich II." öfters Erwähnung geschehen, hatte bereits zu sehr auffallenden Bulletins Anlass gegeben, die mit merkwürdiger Sicherheit verbreitet wurden. Nunmehr scheint die einfache und doch unerwartete Aufklärung in der Nachricht gegeben, dass Herr Grunert Theater-Director in Leipzig geworden ist. Vor einigen Tagen hat der dortige Stadtrath unter zwölf Bewerbern um die neue sechsjährige Pacht des Stadttheaters für Herrn Dr. Grunert, als geborenen Leipziger, entschieden, und seitdem ist derselbe nicht mehr als erkrankt, sondern aufs Neue als beurlaubt hier aufgeführt. Dieser Urlaub soll vorerst 14 Tage dauern, nach deren Ablauf wir denn das Fischer'sche Stück zu erwarten haben.

Wien. Der Pianist J. Derffel gab am 12. d. Mts., Abends 8 Uhr, ein Concert im Musikvereins-Saale, unter Mitwirkung der Herren Hellmesberger, Röver und Walter. Der Concertgeber spielte Stücke von Bach, Beethoven, Chopin und eigener Composition.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 13. KÖLN, 26. März 1864. XII. Jahrgang.

Beethoven und die Ausgaben seiner Werke.

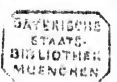
Ein Aufsatz von Otto Jahn über die Ausgaben der sämmtlichen Werke Beethoven's, mit besonderer Rücksicht auf die neueste vollständige, von Breitkopf und Härtel in Leipzig veranstaltete, ist in einem „Separat-Abdruck" aus den „Grenzboten" (Leipzig, 1864, Verlag von F. L. Herbig, 41 S. gr. 8.) erschienen und verdient mit vollem Rechte allgemeinere Verbreitung, nicht bloss wegen der Rechenschaft, welche darin nach authentischen Mittheilungen über die Art der Ausführung, den Stand und Fortgang des grossen Unternehmens gegeben wird, sondern auch weil er eine Menge von trefflichen Bemerkungen über die musicalische Literatur überhaupt, namentlich über die kritische Feststellung des Textes der Werke verstorbener Meister, insbesondere Beethoven's, enthält.

Die einleitenden Bemerkungen über den Musicalienhandel und das Verhältniss des Publicums zu ihm berühren zunächst die eigenthümlichen Uebelstände des Verschweigens der Zeit des Erscheinens auf dem Titel und des hohen Ladenpreises. Die Entschuldigung des letzteren durch die Verhältnisse scheint uns nicht stichhaltig; wenn es notorisch ist, dass der Verleger ein Geschäft macht, wenn er seine Waare mit 50 Procent Rabatt verkauft, so bilden diese Procente eine ganz unverhältnissmässige Besteuerung des kaufenden Publicums allein zu Gunsten der Zwischenhändler, deren Nutzen oder gar Nothwendigkeit für die Verbreitung der Waare wir nicht einzusehen vermögen. Freilich betrachtet sie auch O. Jahn nur als einen nicht wohl zu beseitigenden Missbrauch. Wir aber glauben, dass der Absatz von Musicalien durch Aufrichtigkeit der Preis-Angabe ganz ungeheuer gefördert werden würde.

Nach einem historischen Rückblicke auf frühere Versuche zur Veröffentlichung von Gesammtwerken, z. B. der Werke Mozart's und Haydn's durch Breitkopf und Härtel und der gegenwärtigen Bestrebungen der Bach- und Händel-Gesellschaften, verbreitet sich der Aufsatz über den grossen Unterschied des neuen Verlags-Unternehmens einer Gesammt-Ausgabe Beethoven's von den genannten Ausgaben Bach's und Händel's, denn dieses Unternehmen tritt ohne irgend eine ausserordentliche Unterstützung Angesichts einer ungeheuren Concurrenz und der bereits thatsächlichen, alle bisherigen Erfahrungen hinter sich lassenden Verbreitung der Beethoven'schen Werke ins Leben.

„Man vergegenwärtige sich nur, dass Beethoven's Werke in den Händen des Publicums sind — was noch ungedruckt ist, legt kein bedeutendes Gewicht mehr in die Wagschale —, dass diejenigen Compositionen, welche die Masse beschäftigen, in zahlreichen Ausgaben, welche billige und unbillige Ansprüche befriedigen, überall verbreitet werden; und jetzt erscheint eine Gesammt-Ausgabe, welche Alles vereinigt, grosse und kleine Werke, beliebte und verschollene, dankbare und undankbare, nach den strengsten Anforderungen wissenschaftlicher Kritik redigirt, äusserlich glänzend ausgestattet, unter Bedingungen, welche eine weitgreifende Betheiligung des musicalischen Publicums voraussetzen und möglich machen. Eine Thatsache wird dadurch zunächst festgestellt, dass gegenwärtig Beethoven weit vor allen übrigen Componisten die Theilnahme des gesammten musicalischen Publicums in Anspruch nimmt und desshalb auch den musicalischen Markt beherrscht. Es mag schwer sein, über Vertrieb und Verbreitung der musicalischen Productionen genaue und zuverlässige statistische Nachrichten zu erlangen; das steht über allem Zweifel fest, dass kein Componist, weder ein classischer noch ein modischer, auch nur von Weitem mit Beethoven in Vergleich gestellt werden kann, wenn es sich um die fortwährend massenhaft gesteigerte Verbreitung der Werke handelt. Ja, es wird versichert, dass, wenn man der Gesammtheit der Beethoven'schen Compositionen, welche in einem Jahre durch den Musikhandel





vertrieben werden, alle übrigen Musicalien, welche im selben Jahre verkauft werden, zusammengefasst gegenüberstellen wollte, die Wage vielleicht schwanken, der einzige Beethoven aber allen übrigen jedenfalls das Gegengewicht halten würde. Begreiflicher Weise sind es die Compositionen und Arrangements für Clavier, welche hierbei den Ausschlag geben, von denen einzelne in unglaublicher Anzahl verbreitet werden; dass aber diese souveraine Herrschaft über das musicalische Publicum aller Schichten und Bekenntnisse nicht eine vorübergehende Modelaune des Dilettantismus, sondern ein erfreulicher Beweis dafür ist, wie tief und wie allgemein schon Empfindung und Interesse für echte und hohe Kunst unter uns verbreitet ist, dafür legt auch die neue Gesammt-Ausgabe ein Zeugniss ab. Gewiss, es ist eine bemerkenswerthe und ungemein befriedigende Erscheinung, wenn ein grosser Künstler so allgemeine Verehrung geniesst, wenn seine Werke so unmittelbar lebendig wirken, dass eine mit Einsicht und Ernst unternommene, nach allen Seiten tüchtig und würdig ausgeführte Gesammt-Ausgabe vom Publicum freudig aufgenommen und unterstützt wird. Denn die Schwierigkeiten, welche sich von allen Seiten her einem solchen Unternehmen entgegenstellen, sind so gross und mannigfaltig, dass nur eine allgemeine und nachhaltige Betheiligung des Publicums Muth und Kraft geben kann, sie zu überwinden und das Werk zu vollenden."

Was O. Jahn darauf über die Hoffnungen und Befürchtungen sagt, welche in Betracht gekommen sein würden, wenn Beethoven selbst, wie er wiederholt vor hatte, eine Ausgabe seiner sämmtlichen Werke veranstaltet hätte, stimmt vollständig mit der Ueberzeugung überein, die wir uns über diesen Punkt längst gebildet haben, zumal wenn von vielen Seiten — auch von Schindler selbst — das Bedauern ausgesprochen wurde, dass wir durch die Nichtausführung jenes Vorbabens um die Lösung so mancher Räthsel in dem so genannten „Inhalt" der Musik des Meisters gekommen wären! Wir wollen uns nicht enthalten, die ganze Stelle, welche die einzig richtige Ansicht über dergleichen Deutungen kurz und bündig, aber, wie immer bei Jahn, klar und schlagend ausspricht, hieher zu setzen, und können uns nur freuen, dass aus solcher Feder die Bestätigung der Grundsätze fliesst, welche wir in diesen Blättern stets vertreten haben.

„Beethoven" — heisst es S. 14 — „hatte noch einen anderen Vorsatz rücksichtlich der Gesammt-Ausgabe, dessen Vereitlung man zu bedauern geneigt sein könnte. Er beabsichtigte nämlich, wie Schindler ebenfalls berichtet, durch Ueberschriften und kurze Andeutungen die „„poetische Idee"" verschiedener Compositionen zu bezeichnen, um dadurch richtiges Verständniss und Vortrag derselben zu erleichtern. Er klagte wohl, wenn er um Sinn und Bedeutung ausdrucksvoller Compositionen befragt wurde, die Zeit, in welcher er die meisten Sonaten geschrieben, sei poetischer gewesen, als die spätere, vermuthlich weil man sich der Musik einfach hingab, von dem musicalischen Eindruck befriedigt, die dadurch angeregten Empfindungen im Gemüthe verklingen liess und kein Bedürfniss fand, nach Gedanken und Ideen zu fragen, welche von einer ganz anderen Seite her als der musicalischen den Gegenstand des Interesses präcisiren sollten. „„Jedermann"", beschwerte er sich, „„fühlte aus dem Largo der Sonaten in *D-dur* (Op. 10) den darin geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie."" Das wird gewiss auch später, wie jetzt und künftig, jeder Musicalische von Gefühl heraushören; aber damit begnügten sich eben die Fragenden nicht, ihr Vorwitz wollte auch erfahren, welches die individuelle, persönliche Veranlassung zu solcher Stimmung gewesen sei, wo möglich im Componisten selbst, den man gar zu gern mit dem Kunstwerke identificirt. Und wenn er auf solche Frage Rede steht, wird sie uns wirklich fördern? Als Beethoven einmal in guter Stimmung war, bat ihn Schindler um den Schlüssel zu den Sonaten in *D-moll* (Op. 31, 2) und *F-moll* (Op. 57), und er erwiederte: „„Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm."" Offenbar war Schindler einiger Maassen desappointirt, denn er fährt fort: „„Dort also soll er zu finden sein; aber an welcher Stelle? Frager, lese, rathe und errathe!"" Vermuthlich wird der Frager von seiner Lecture die sichere Ueberzeugung mitbringen, dass Shakespeare's Sturm auf ihn anders wirke, als auf Beethoven, und keine *D-moll-* und *F-moll-*Sonaten in ihm erzeuge. Dass gerade dieses Drama Beethoven zu solchen Schöpfungen anregen konnte, ist freilich nicht ohne Interesse zu erfahren; aus dem Shakespeare das Verständniss derselben herholen wollen, hiesse nur die Unfähigkeit der musicalischen Auffassung bezeugen. Auch wenn Beethoven einmal genauer citirt, wird das Verständniss dadurch nicht gefördert. Sein vertrauter Freund Amerda erzählte, dass Beethoven ihm gesagt habe, bei dem Adagio im *F-dur*-Quartett (Op. 18, 1) habe ihm die Grabesscene aus Romeo und Julie vorgeschwebt; wer nun etwa diese in seinem Shakespeare aufmerksam nachliest und dann beim Anhören des Adagio sich zu vergegenwärtigen sucht, wird der sich den wahren Genuss des Musikstückes erhöhen oder stören? Nach Czerny's von Anderen bestätigtem Berichte hatte Beethoven gesagt, das Adagio des *E-moll*-Quartetts (Op. 59, 2) sei ihm beim Anblick des gestirnten Himmels aufgegangen; man will wissen, dass ihm, nachdem er lange im Freien im Finstern gesessen, von allen

Seiten aufglitzernde Lichter das Motiv zum Scherzo der *D-moll*-Sinfonie, ein vorübergaloppirender Reiter das Thema zum letzten Satze der Sonate in *D-moll* (Op. 31, 2), das ungeduldige Klopfen eines in später Nacht vergeblich Einlass Begehrenden das Motiv im ersten Satze des Violin-Concertes eingegeben habe. Möglich, dass ein prägnanter sinnlicher Eindruck im günstigen Momente blitzartig ein charakteristisches Motiv hervorrief, möglich auch, dass der Eindruck im Gedächtnisse des Künstlers haftete; aber mit der künstlerischen Entwicklung dieses Keims, mit der schöpferischen Organisation des Kunstwerkes hat diese äusserliche Anregung nichts mehr zu thun, die Thätigkeit des Künstlers bewegt sich in ganz anderen Regionen, und wer da glaubt, von dem zufälligen äusseren Anlasse aus lasse sich das Kunstwerk construiren, der hat keine Ahnung vom künstlerischen Schaffen. Sollte z. B. Jemand auf den Einfall kommen, den ersten Satz des Violon-Concertes nach seiner psychologischen Entwicklung und äusserlichen Gliederung aus jener Situation des nächtlichen Klopfers abzuleiten und zu erklären, so möge man ihn in Gottes Namen klopfen lassen: die Thür des rechten Verständnisses wird ihm nicht aufgethan werden.

„Ueberschriften und Notizen, auch authentische, von Beethoven selbst herrührende, würden das Eindringen in Sinn und Bedeutung des Kunstwerkes nicht wesentlich gefördert haben — das darf man sagen, ohne dem Interesse zu nahe zu treten, welches sie durch manche persönliche Aufklärung gehabt hätten; es ist vielmehr zu fürchten, dass sie eben sowohl Missverständnisse und Verkehrtheiten hervorrufen würden, wie die, welche Beethoven veröffentlicht hat. Die schöne Sonate in *Es-dur* (Op. 81) trägt bekanntlich die Ueberschriften: *Les adieux, l'absence, le retour,* und wird daher als zuverlässiges Beispiel von Programm-Musik mit Sicherheit interpretirt. „„Dass es Momente aus dem Leben eines liebenden Paares sind, setzt man schon voraus,"" — sagt Marx, der es dahingestellt sein lässt, ob die Liebenden verheirathet sind oder nicht — „„aber die Composition bringt auch den Beweis."" — „„Die Liebenden öffnen ihre Arme, wie Zugvögel ihre Flügel"", sagt Lenz vom Schlusse der Sonate. Nun hat Beethoven auf das Original der ersten Abtheilung geschrieben:

„Das Lebewohl bei der Abreise Sr. Kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, den 4. Mai 1809, „und auf den Titel der zweiten:

„Die Ankunft Sr. Kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, den 30. Januar 1810.

„Man begreift, dass er auch bei der Veröffentlichung dieser Ergüsse einer höchst persönlichen Stimmung das Andenken an die Veranlassung erhalten wollte, ohne seinen kaiserlichen Freund zu bezeichnen. Aber wie würde er protestirt haben, dass er dem Erzherzoge gegenüber diese „„in schmeichelndem Kosen beseligter Lust"" flügelschlagende Sie vorstellen sollte. Man sieht, hier ist Veranlassung und Situation von Beethoven selbst angegeben, aber im Tone muss der Meister sich vergriffen haben oder — seine Interpreten.

„Beethoven hatte sich, wie wir wissen, über seine Ausleger oft und lebhaft beklagt, und er hatte Ursache dazu. Gewiss wäre er mit Mendelssohn ganz einverstanden gewesen, der an Souchay schreibt: „„Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worten zu fassen, sondern zu bestimmte. — Fragen Sie mich, was ich mir dabei gedacht habe, so sage ich: gerade das Lied, wie es da steht. Und habe ich bei dem einen oder anderen ein bestimmtes Wort oder bestimmte Worte im Sinne gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem Einen nicht heisst, was es dem Anderen heisst, weil nur das Lied dem Einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im Anderen — ein Gefühl, das sich aber nicht durch dieselben Worte ausdrücken lässt."" — Darum können wir zufrieden sein, dass auch Beethoven seine Worte nicht ausgesprochen hat, die nur zu Viele zu dem Irrthum verleitet haben würden, wer die Ueberschrift verstehe, der verstehe auch das Kunstwerk. Seine Musik sagt alles, was er sagen wollte, sie ist und bleibt der lautere Quell, aus dem jeder schöpfen kann, der empfänglich ist."

Hiernach verbreitet sich die Schrift über die Berechtigung und Vollständigkeit der neuen Ausgabe (260 Nummern in 24 Serien), über das Verhältniss der noch ungedruckten Compositionen Beethoven's zu den bereits gedruckten, über die Arrangements, an denen er sich zum Theil selbst betheiligt hat, endlich am ausführlichsten über die Kritik, welche die Echtheit des musicalischen Textes verbürgt. Alles das ist sehr lesenswerth, gibt eine deutliche Einsicht in die Schwierigkeit und den Werth des Unternehmens und kann nicht verfehlen, demselben nicht nur die verdiente Anerkennung, sondern auch die thätige Förderung durch zahlreiche Käufer immer mehr zu verschaffen.

Vortrefflich ist namentlich, was über die Aufgabe der Kritik sowohl im Allgemeinen, als im besonderen Bezuge auf Beethoven's Werke gesagt ist. Für diese haben Jul. Rietz die grossen Instrumental- und Vocal-Compositionen, David die Kammermusik, Reinecke die Clavierwerke, Richter, Bagge und Franz Espagne die Lieder übernommen. — Dass (nach S. 32) in dem Scherzo der fünften Sinfonie die zwei unberechtigten Tacte in der neuen Partitur-Ausgabe weggelassen sind, war endlich an

[*]

der Zeit. Schon im Jahre 1847 machten wir auf Mendelssohn's Veranlassung, um der von ihm entdeckten Wahrheit weitere Verbreitung zu geben, in der Kölnischen Zeitung darauf aufmerksam, erörterten dann im zweiten Jahrgange der Rheinischen Musik-Zeitung, S. 777, dieselbe Sache ausführlich mit Beleuchtung und Abfertigung der so genannten inneren Gründe für die Beibehaltung: —trotz alledem verschwanden die beiden Tacte noch lange nicht überall und werden bis heute vom pariser Conservatoire-Orchester noch immer mitgespielt! Es ist unglaublich, was für seltsame Zuschriften von Musikern wir damals erhielten, auch Schindler schrieb uns unter Anderem: „Dass Sie so nachdrücklich auf der Unechtheit der zwei Tacte bestehen, kann ich, aufrichtig gesagt, nicht billigen", und er konnte sich nicht enthalten, noch in der dritten Auflage seiner Beethoven-Biographie, die doch erst 1860 erschien, noch einmal eine Lanze für den „Bock", wie Beethoven selbst den Fehler bezeichnet hatte, einzulegen! Jetzt haben denn sogar die Orchesterstimmen, nach denen unter Beethoven's Leitung die Sinfonie gespielt worden, die Echtheit des „Bocks" (nicht des Humors!) bestätigt, da in ihnen die zwei fraglichen Tacte gar nicht stehen, wie wir aus S. 32 des Schriftchens von Jahn erfahren. Aber das hilft alles nichts, denn — „Beethoven hat späterhin den Bock liebgewonnen!!" Ei nun,

„Viele der Eichelnesser ja gibt's im arkadischen Lande!"

Wie es mit der Ausmerzung der Tactpause im ersten Allegro derselben fünften Sinfonie (worauf wir im 2. Jahrg. d. Rhein. Musik-Ztg. 1852, S. 780, ebenfalls gedrungen) in der neuen Ausgabe steht, wissen wir nicht, da uns die Partitur noch nicht zu Gesicht gekommen ist.

Ferner berichtet Jahn (S. 32), dass die Musik zu Goethe's Egmont nun auch von den entstellenden Zusätzen, den abschliessenden Anhängseln, befreit erscheine. Diese Zusätze habe ich ebenfalls schon im Jahre 1834 bei einer Fest-Aufführung zur Einweihung eines patriotischen Denkmals in Wesel als Beethoven's unwürdig und nicht von ihm herrührend bezeichnet, und im ersten Jahrgange dieser Blätter bereits, 1853, S. 4 ff., in einem besonderen Aufsatze nachgewiesen, wie der Anschluss der Zwischenacts-Musik nach dem Originale (ohne jene Anhängsel) an das Ende und den Anfang der betreffenden Acte eingerichtet werden könne, um bei offener Scene aufmerksamer, als es bei der gewöhnlichen Art der Aufführungen derselben geschieht, angehört werden zu können. Im Concertsaale muss das verbindende Gedicht sich mit seinen Fortsetzungen gleichfalls unmittelbar an die Tacte anschliessen, mit welchen Beethoven seine Musik abbricht, wie es hier in Köln bei wiederholten Aufführungen mit besonders dazu gedichtetem Text geschehen ist.

Dass Beethoven's eigene Revision der Correcturbogen seiner Werke zugleich auch eine Revision der Composition war, davon gibt Jahn an dem Violin-Concerte Op. 61 einen merkwürdigen Beweis in Folgendem:

„Beethoven hatte dieses Concert für den genialen Violinspieler Clement geschrieben, wie auch der scherzhafte Titel des Autographs:

Concerto per clemenza pour Clement primo Violino e Direttore al teatro a Vienna dal L. v. Beethoven, 1806,

beweist, und dieser hatte es in seinem Benefiz-Concerte am 23. December 1806 zuerst gespielt. Die eigenhändige Partitur zeigt nun eine dreifache Redaction der Solostimme. An der gehörigen Stelle in der Partitur ist sie so niedergeschrieben, wie Beethoven sie ursprünglich concipirt hatte. Er war selbst mit der Technik der Saiten-Instrumente so weit vertraut, um Ausführbarkeit und Effect im Einzelnen beurtheilen zu können; allein ein durchgebildeter Virtuose hat über das Verhältniss der Schwierigkeiten zur Wirkung, über die Anwendung besonderer Mittel für einen besonderen Zweck ein durch vielseitige praktische Erfahrung gewonnenes, maassgebendes Urtheil und, wo es die eigenen Leistungen gilt, Bedenken und Wünsche, die aus seiner eigenthümlichen künstlerischen Stellung hervorgehen. Offenbar hat nun Beethoven das fertige Concert vor der Aufführung einer genauen Durchsicht und Besprechung mit Clement unterzogen, dieser hat ihm seine Ansichten über dasjenige, was ihm überhaupt oder doch für sein Spiel undankbar erschien, und Vorschläge zu Abänderungen mitgetheilt, und danach ist in einer abgesonderten Zeile unter der Partitur die Solostimme in neuer Fassung geschrieben, welche durchgehends die Rücksicht auf den praktischen Geiger offenbart, der die grössten Effecte mit möglichster Sicherheit, also mit der bequemsten, der Natur des Instrumentes und der Weise seines Spiels am meisten angepassten Technik zu erreichen wünschte. Dass Beethoven Clement so weit nachgab, ist ein neuer Beweis dafür, dass er viel auf ihn hielt, und so wie es nun umgeschrieben wurde, mag das Concert wohl vorgetragen worden sein. Als es aber zur Herausgabe kam, hat Beethoven doch Bedenken gefühlt, die Clement'schen Varianten alle gut zu heissen, und desshalb in einer neuen Zeile oberhalb der Partitur eine dritte Redaction niedergeschrieben, welche zum Theil die ursprünglichen Ideen wieder aufnimmt, zum Theil die zweite Bearbeitung benutzt, dann aber auch ganz neue Aenderungen einführt. Man könnte nun allerdings zweifelhaft sein, welche Redaction die eigentlich berechtigte sei; allein da die unter Beethoven's Aufsicht gedruckte, von ihm selbst corrigirte Ausgabe vorliegt, welche sich der zuletzt erwähnten Ge-

staltung anschliesst, so bleibt es nicht zweifelhaft, dass dies die von Beethoven endgültig festgestellte Form sei und die anderen Bearbeitungen nur ein historisches Interesse beanspruchen können."

Die Energie, mit welcher die Ausgabe betrieben wird, ist beispiellos bei einem so reichen Sammelwerke. Von den 264 Nummern des Ganzen sind binnen zwei Jahren bereits 212 erschienen. Darunter für Orchester die ersten acht Sinfonieen, die Schlacht bei Vittoria und die Egmont-Musik, die eilf Ouverturen vollständig, das Violin-Concert, die Violin-Quintette, Quartette und Trio's, die Clavier-Concerte mit Orchester (als Anhang die Cadenzen von Beethoven dazu), die Pianoforte-Musik mit Begleitung und für Pianoforte solo — Alles vollständig. Auch „Christus am Oelberge" und die Oper „Fidelio" sind erschienen. Eine so rasche Verlagsförderung ist in der That noch niemals da gewesen. Sie ist bei einer zugleich so trefflichen Ausstattung allein schon eine gar grosse Empfehlung dieser Beethoven-Ausgabe, welche, wenn man vollends noch ihre inneren Vorzüge erwägt, unstreitig den ersten Rang vor allen übrigen behaupten wird. L. B.

Die Musik und das Publicum.

So heisst ein Vortrag, den Ferdinand Hiller, der Aufforderung des Freiwilligen-Vereins hier in Köln entsprechend, zu Gunsten der Veteranen von 1813—1815 gehalten und dem Druck übergeben hat*). Das Thema, das der grosse Tonkünstler gewählt hat und in seinem geistreichen Feuilleton-Stile bespricht, verdiente allerdings, wie er sagt, eine ausführliche und eingehende Behandlung, welche „die Culturvölker in ihrem Verhältnisse zur Tonkunst in den Haupt-Perioden ihrer geschichtlichen Entwicklung und in der Gegenwart" zum Gegenstande haben würde. Zu einer solchen anzuregen, bestimmte, neben dem Wunsche einer grossen Anzahl von Freunden, ihn hauptsächlich, diese Bogen der Oeffentlichkeit zu übergeben. Sie enthalten für diesen Zweck interessante Beobachtungen und Andeutungen, die vielleicht nicht überall rein objectiv gehalten sind, aber gerade dadurch, dass ein Musiker von Hiller's Stellung in der Kunstwelt seine Ansichten über das Verhältniss des Publicums zur Kunst ausspricht, um so anziehender sind. Bei den Beurtheilungen des deutschen Publicums, die allerdings sehr viel Wahres enthalten, wird der Leser indess auch manche Fragezeichen an den Rand schreiben, z. B. da, wo uns die Vorliebe für die Ausstattungs-Oper vorgeworfen wird, während doch die ganze neuere Spectakel-Oper in Paris Ursprung und fortwährende Herrschaft hat, oder auch da, wo der Mangel einer patriotischen Theilnahme an seinen Künstlern bei dem deutschen Publicum getadelt wird, nämlich einer solchen, welche zu immer neuen Schöpfungen anregt, während doch keine Aristokratie irgend eines Volkes mehr in dieser Beziehung gethan hat, als z. B. die österreichische Haydn, Mozart und Beethoven gegenüber. Und wie steht es denn in Frankreich um die vierundachtzig Componisten, die neulich die Adresse an den Kaiser unterschrieben haben? Wie viele davon werden denn durch die patriotische Theilnahme an der Kunst gehoben oder auch nur gehalten? Und Berlioz zum Beispiele und Andere, die wir nicht nennen mögen?

*) Köln, 1864, M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung. 34 S. gr. 8.

Doch da das interessante fliegende Blatt sehr bald in aller Welt Händen sein wird, so brechen wir ab und theilen lieber die aus lebendigster Anschauung geschöpften Bemerkungen über das Publicum in Italien mit. Nach Lesung dieses Bruchstückes wird Jeder nach dem Ganzen verlangen.

„Sehen wir uns die Scala, eines der grössten Opernhäuser der Welt, an am Tage der ersten Aufführung eines *Dramma lirico*. Die prachtvollen Räume sind aufs glänzendste erleuchtet und zum Brechen voll, die schönen Lombardinnen erscheinen in reichsten Toiletten, das Textbuch ist in Aller Händen, das Orchester beginnt und lautlose Stille tritt ein. Der Vorhang geht in die Höhe, eine rauschende Beifallssalve erdröhnt. „„Was geht vor?"" fragt der Fremde verwundert. „„Die Decoration ist gelungen"", wird ihm erwiedert. Heute müssen alle Costume und Decorationen neu und schön sein. Der Einleitungs-Chor ist vorüber, es wird gezischt. Die Prima-Donna erscheint, sie ist eine gefeierte, geliebte Sängerin, ein Beifallssturm bricht los. Das Adagio ihrer Arie ist matt — düsteres Schweigen, das Allegro, leidlich brillant — wird beklatscht. Der Tenor tritt auf; er singt das Recitativ zu tief — es wird arg gezischt; bei einer schönen Gesangesstelle, die darauf folgt, erhebt er sich mit dem Componisten und wird durch reichlichen Applaus gelohnt. Ein grosser Ensemblesatz im Finale wirkt mächtig und ergreifend, und ein endloses Klatschen, Bravo-Rufen und was dergleichen mehr belohnen den Maestro und die Ausübenden. Wehe aber, wenn die Sache schief geht, wenn die Sänger detoniren, wenn die Musik langweilt! Der brausendste Orkan ist nichts gegen ein grossartiges Fiasco in der Scala. Man pfeift, man zischt, man kräht, man miaut, und der Sturm ist nur dadurch zu beendigen, dass der hinter der Coulisse weilende Polizei-Commissar den Befehl gibt, den Vorhang fallen zu lassen. Die elementaren Ausdrücke des Missfallens hören dann auf, aber man begreift

kaum, wie die allgemeinen lauten Erörterungen, die nun beginnen, den Einzelnen noch Verständigung ermöglichen.

„Das Frappante bei den Aeusserungen eines italiänischen Publicums ist weniger deren Vehemenz, welche sich auch bei minder lebhaften Völkern findet, als deren schnelle und einmüthige Explosion und vor Allem das Bedürfniss der unmittelbaren Kundgebung des Wohlgefallens sowohl als des Missfallens. Ruhige Ergebung in die Langeweile ist dem Italiäner unmöglich, aber eben so wenig stille Hinnahme dessen, was ihn erfreut. Er verlangt starke, heftige Eindrücke und in deren Ermangelung mindestens sinnlichen Reiz. Wird ihm geboten, was er begehrt, so ist er enthusiastisch dankbar, im entgegengesetzten Falle setzt er sich gleichsam zur Wehr und vertheidigt sein gutes Recht mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln. Und in den Ansprüchen, die sie machen, wenn sie ins Theater gehen, sind die Italiäner vollkommen einig unter einander — der Musiker, der Kenner, der Laie, sie unterscheiden sich nur durch den grösseren oder geringeren Grad des Wissens und Könnens, nicht in ihren Grundanschauungen über die Kunst. Die Kritik erläutert dem Publicum seine eigenen instinctiven Aussprüche, nur in den seltensten Fällen lehnt sie sich gegen dieselben auf. Der Musiker verdammt ohne viel Federlesens, was das Publicum nicht gelten lässt; der Componist, der Fiasco gemacht, verhüllt sein Antlitz, sucht einen guten Witz und das nächste Mal eine effectvollere Oper zu machen, und der Sänger — der hat freilich immer und überall Recht, aber er reist ab und versucht wo anders sein Heil.

„Dass es trotz jener spontanen Beurtheilungsweise vorkommt, dass das Schicksal einer Oper sich erst nach zwei, drei Vorstellungen entscheidet, dass dasselbe Publicum sich auch wohl einmal spaltet in Parteien für und gegen eine Assoluta, für oder gegen einen Maestro, das versteht sich von selbst — aber die Seltenheit der Ausnahmen bestätigt die Regel — und die Leidenschaft beim Für und Wider bleibt überall dieselbe.

„Der Italiäner hat unbestreitbar von Natur aus ein sehr feines, scharfes Ohr für Schönheit und Reinheit des Klanges. Ein falscher oder hässlicher Ton bereitet ihm einen physischen Schmerz, den er äussert, während es beim Deutschen schon sehr arg kommen muss, bis er dergleichen merkt [?], oder es wenigstens merken lässt, dass er es merkt. Der Italiäner hat ferner ein schnell fassendes, vortreffliches Gedächtniss für Melodie und Poesie, und schon nach der ersten Aufführung einer Oper erklingen die Strassen von allen Gesängen, die halbwegs sangbar. Das Summen populär gewordener Melodieen ohne Worte kennt er kaum, und keine Köchin wird die *Casta diva* murmeln, ohne die an die keusche Göttin gerichteten Verse dabei auszusprechen. Ueberhaupt ist er in dem magischen Kreise, den seine Oper um ihn gezogen, ganz und gar zu Hause. Aber es wird ihm schwer, ja, fast unmöglich, aus ihm herauszutreten.

„Es liegt meiner heutigen Aufgabe fern, mich über die italiänische Musik auszusprechen. Dass die italiänische Oper seit ein paar Jahrhunderten die weitverbreitetste Herrschaft ausgeübt hat und noch immer ausübt, ist nicht zu bestreiten. Ihre Mängel und ihre Vorzüge tragen hierzu gleich viel bei. In Deutschland werden italiänische Opern eben so scharf getadelt, als gern gehört. Man wird dabei an einen Ausspruch des Mephistopheles erinnert. Sicher ist, dass die Italianer, wenn sie ihre Musik hörten, wie sie meistentheils bei uns aufgeführt wird, die Ersten sein würden, sie auszupfeifen.

„Man hat dem italiänischen Publicum oft vorgeworfen, es benutze das Theater eigentlich nur zur Conversation und mache sich im Grunde nichts aus der Musik. Gegen diese Ansicht muss jeder protestiren, der die italiänische Opernbühne durch eigene Anschauung kennen gelernt hat; aber freilich sind die Grundbedingungen derselben total verschieden von denen aller anderen lyrischen Länder. Nur eine derselben will ich berühren. Die Anzahl der Opern, welche während einer so genannten Stagione, die höchstens einige Monate dauert, gegeben werden, ist eine beschränkte; haben sie einmal die Feuerprobe bestanden, so werden sie fortwährend wiederholt. Während der ersten Aufführungen hat sich das Publicum mit Text und Musik aufs genaueste bekannt gemacht, die Stücke und Stellen, welche gefallen, haben sich festgestellt und werden nun jeden Abend mit gleicher Aufmerksamkeit angehört, mit gleichem Beifalle belohnt. Der Rest ist Schweigen oder vielmehr Plaudern, was indess bei der Bauart der italiänischen Bühnen, auf die ich hier nicht näher eingehen kann, lange nicht so störend wirkt, als es in unseren Theatern der Fall sein würde. Dass aber der Italiäner eine Oper, welche ihm zusagt, innerhalb weniger Monate so oft geniessen mag, als die Bewohner der gemässigten Zonen ihre Lieblingswerke in ihrem ganzen Leben kaum hören, das muss doch von Rechts wegen jeder zu würdigen wissen, der leidenschaftliche Liebe höher stellt als zarte Galanterie.

„Der Concertsaal spielt in Italien noch immer eine sehr untergeordnete Rolle. Die deutsche Instrumental-Musik, die einzige, die es eigentlich gibt, tritt nur sporadisch auf und könnte in den grossen Theatern auch zu keiner Wirkung gelangen. Concerte, welche in denselben Statt finden, sind meistentheils aus beliebten Opernstücken zusammengesetzt, welche aber nicht im Frack und weisser Halsbinde und von Seiten der Sängerinnen im Ballanzuge,

sondern im Costume, nicht heruntergesungen, sondern dramatisch dargestellt werden. Instrumental-Virtuosen (und Italien hat deren bekanntlich eminente, besonders auf den Saiten-Instrumenten) lassen sich auch meistentheils im Theater hören und können, wenn sie durchschlagen, vielmals hinter einander auftreten. Bekanntlich hat Paganini den bei Weitem grössten Theil seines Lebens concertirend in seinem Vaterlande zugebracht. Aber die eigentliche musicalische Lebenssphäre des Italiäners ist und bleibt der Gesang, und zwar in dramatischem Gewande, so wenig man seine musicalische Dramatik bei uns gelten lassen will.

„Das Charakteristische am italiänischen Publicum ist, dass es eben im vollsten Sinne des Wortes ein Publicum ist. Was seine Componisten und Sänger ihm bieten, ist an das ganze Volk gerichtet und wird auch vom ganzen Volke gerichtet. Es gibt in Italien keine Oper für bevorzugte Classen, keine musicalischen Aufführungen für gebildete Stände. Die guten und schlimmen Consequenzen für die Kunst sind daraus leicht zu ziehen."

Neuntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn **Ferdinand Hiller,**

Sonntag, den 20. März 1864.

Auch in diesem Jahre wurde, wie im vorigen, der Palmsonntag-Abend durch die Aufführung der grossen Passion von Joh. Seb. Bach nach dem Evangelium des Matthäus gefeiert.

Wiewohl hier in Köln binnen wenigen Jahren diese Aufführung der eben so herrlichen als ausserordentlichen und dem Zeitgeschmacke schroff entgegenstehenden Musik die fünfte war, so waren doch die abonnementsfreien Plätze im Saale schon am Samstag ausverkauft, und Hunderte von Zuhörern füllten ausserdem bei der Aufführung die grosse, rings um den Saal gehende Galerie. Auch viele Musiker und Kunstfreunde aus der Nähe und selbst aus Belgien und Holland hatten sich eingefunden. Die Versammlung war demnach sehr zahlreich und glänzend, die Anziehungskraft des gewaltigen Werkes bewährte sich von Neuem, und zwar nicht bloss im Herbeiströmen, sondern auch in der aufmerksamen, gespannten und andächtigen Theilnahme der Zuhörer von Anfang bis zu Ende. Gebt nur das wahrhaft Gute und Schöne, so bricht es sich schon Bahn, wie die Erfahrung es in unserem Rheinlande zeigt; denn eben so gefüllt, wie in Köln, waren auch die Concertsäle in Aachen und Barmen, wo in diesen Tagen dieselbe Passionsmusik aufgeführt wurde.

Die hiesige Aufführung war im Ganzen genommen eine gute zu nennen; es wird aber bei den ungewöhnlichen Schwierigkeiten dieses Werkes sich schwerlich erreichen lassen, dass jede Aufführung desselben auf gleicher Stufe der Vollkommenheit steht. So schienen uns denn auch in der diesjährigen und vorjährigen die Chöre nicht die Präcision und namentlich nicht den hohen Schwung erreicht zu haben, der sie unzweifelhaft in den früheren Jahren auszeichnete. Es gehören Muth und Ausdauer von Seiten des Dirigenten dazu, unter den schwierigen Verhältnissen, die bei allen Dilettanten-Vereinen obwalten, die Begeisterung für die gute Sache nicht zu verlieren, und desshalb sollten Pünktlichkeit und Ausdauer ihm von allen Seiten freudig entgegenkommen, denn ohne diese lässt sich die Verschmelzung so vieler Bestandtheile zu einem harmonischen Ganzen nicht zu Stande bringen.

Von den Solo-Partieen waren die beiden tieferen, Alt und Bass, am besten durch Fräulein Schreck und Herrn Karl Hill besetzt. Fräulein Schreck sind wir, abgesehen von ihrer trefflichen Leistung, noch ganz besonderen Dank dafür schuldig, dass sie die Partie überhaupt nur übernahm, da sie erst am Sonntag Vormittag in Barmen (wo sie Tags vorher gesungen) die Aufforderung der hiesigen Direction erhielt, für Fräulein Auguste Götze aus Leipzig einzutreten, welche, schon unwohl hier angekommen, am Morgen wegen vollständiger Heiserkeit darauf verzichten musste, am Abend zu singen. Fräulein Schreck hatte die grosse Freundlichkeit, der dringenden Einladung zu folgen, kam an, fuhr vom Bahnhofe ins Concert, wo sie bei ihrem Eintreten in den Saal mit rauschendem Applaus empfangen wurde, und führte ihre Partie als gewiegte Künstlerin vortrefflich durch. Die herrliche Arie mit der Solo-Violine (Herr von Königslöw) ging so schön, als wäre sie mehrere Male probirt worden. Man kann, ohne zu übertreiben, sagen, dass die geschätzte Sängerin einen wahren Triumph feierte. Wenn wir im vorigen Jahre von Herrn Hill sagten, dass die Partie des Christus mit der Zeit zu seinen besten zählen würde, so hat sein Gesang am vergangenen Sonntage bewiesen, dass er diese Prophezeiung bereits wahr gemacht hat, indem mit seiner schönen Stimme der richtig gedachte und mit edlem Wohllaut ausgeführte Vortrag sich verbunden hat, so dass er im Ausdruck dem Ideale so nahe kam, wie nach Stockhausen wohl kein anderer Sänger unserer Zeit es erreichen dürfte. Herr Otto aus Berlin sang den Evangelisten mit Verständniss, allein seine Stimme reicht zu der Partie nicht mehr aus; fast alle hohen Noten derselben hatte er punktirt, wodurch sie stark alterirt wurde, und wo jene unverändert geblieben waren, vermochten die natürlichen Mittel nicht, dem gewollten Ausdrucke gerecht zu werden.

Wenn wir die Ausführung der Sopran-Partie, welche dem Fräulein Elise Rempel aus Hamm anvertraut war, zuletzt erwähnen, so geschieht es nur, um die musicalischen Kreise ganz besonders aufmerksam zu machen auf die neue Erscheinung dieser jungen Sängerin, welche eine sehr klangvolle, weiche und dabei für die grössten Räume hinreichend ausgiebige Stimme besitzt und durch reine Intonation und correcten Vortrag den Beruf, bei fortgesetzten Studien eine sehr gute Oratorien-Sängerin zu werden, überzeugend bekundet hat. Wir können ihr zu ihrem Debut in einer so schwierigen Partie aufrichtig Glück wünschen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In Crefeld wohnten wir in voriger Woche einer Vorstellung von Lortzing's „Czaar und Zimmermann" in dem dortigen zwar kleinen, aber recht hübsch ausgestatteten Theater bei, welche auf das erfreulichste bestätigte, dass die Vereinigung der dortigen Dilettanten zum Zwecke von Opern-Aufführungen, wie sie bereits seit einigen Jahren besteht (vgl. den Jahrgang 1863 d. Bl., S. 157), nicht bloss einer vorübergehenden Lust und Laune ihr Entstehen verdankt, sondern in der Kunstliebe und einer dieser Liebe entsprechenden musicalischen Bildung der Betheiligten die Bürgschaft ihrer Fortdauer findet. Durch diese Vorstellungen feiert die Musik zugleich den Triumph, dass sie, wenn auch nicht wie zu Orpheus' und Tamino's Zeit Löwen bändigt und Wald und Fels bewegt, doch die Schranken hinwegräumt, welche Vorurtheil und steife Gesellschafts-Etiquette so häufig dem Aufleben künstlerischer Vereine entgegenstellen, indem sie sie fern von den mit Bann belegten Brettern halten, welche die Welt bedeuten. Es hat einen ganz besonderen Reiz und bietet eine sehr angenehme Ueberraschung

dar, wenn man bei solcher Gelegenheit zu Crefeld im Theater inmitten eines sehr gewählten Publicums sitzt, das alle Plätze füllt und mithin durch die That zeigt, wie empfänglich es für solche Bestrebungen ist und wie gern es sie unterstützt, und dann zugleich auf der Bühne einen Chor nicht nur von jungen Männern, sondern auch von jungen Damen aus den besten Familien erblickt, die in feinen und geschmackvollen Costümen erscheinen und mit einer Ungezwungenheit sich bewegen und mit einer von frischen Stimmen unterstützten Sicherheit singen, dass man darüber erstaunen muss. Wenn der crefelder Chor in Oratorien vortrefflich ist und noch neulich durch die Aufführung von Händel's „Josua", welche Ferdinand Hiller aus Gefälligkeit für den leider erkrankten Musik-Director Herrn Wolf dirigirte, unseren Herrn Capellmeister gar sehr befriedigt hat, so bekundet er in den theatralischen Vorstellungen eine Vielseitigkeit und Anstelligkeit, die man selten bei ähnlichen Vereinen findet. Aber auch alle Rollen waren, mit Ausnahme des Bürgermeisters von Saardam, den Herr van Gülpen vom kölner Stadttheater gab, durch crefelder Dilettanten besetzt, und selbst an einem Matrosen-Ballette im letzten Acte fehlte es nicht. Wenn die beiden Peter ihre Rollen in Gesang und Spiel recht wacker durchführten und auch die Herren Gesandten der fremden Mächte befriedigten, so ragte doch Fräulein Maria Büschgens, die sich schon als Concertsängerin einen Namen gemacht hat, nicht bloss durch ihren Gesang, sondern auch durch ein ganz allerliebstes Spiel, welches ein sehr bedeutendes Theatertalent offenbarte, über alle Anderen hervor. Sie würde die Rolle der Marie auch auf grossen Bühnen mit demselben Beifalle geben, der ihr hier zu Theil wurde. L. B.

Mannheim, 18. März. Die dritte musicalische Akademie des Hoforchesters unter der Leitung des Hof-Capellmeisters Herrn Vinc. Lachner fand am 15. d. Mts. Statt. Sie brachte in der ersten Abtheilung Schubert's grosse *C-dur*-Sinfonie; in der zweiten „Die Flucht nach Aegypten", Gedicht von Eichendorf, Musik für Chor und Orchester von Max Bruch (mit grossem Beifall aufgenommen), ein Violoncell-Concert von Goltermann, von Herrn C. Kündinger gut vorgetragen, Doppel-Concert für Violine und Viola von Mozart, sehr gut ausgeführt von den Herren Naret-Koning und Mayer, Bass-Arie aus Mendelssohn's „Elias", ganz vorzüglich gesungen von Herrn Hauser aus Karlsruhe, der auch noch F. Schubert's „Frühlingsglaube" und „Wohin?" vortrefflich vortrug und das letztere Lied *da capo* singen musste. Den Schluss machte Mozart's *Ave verum*. Es war ein genussreicher Abend.

** **Mannheim**, 20. März. Am 16. d. Mts. wohnten wir einem Concerte in Worms bei, welches der dortige Musik-Director Herr Ed. Steinwarz zu seinem Benefiz gab. Es begann mit Gluck's Ouverture zur Iphigenie in Aulis, die nach Verhältniss der mässigen Orchesterkräfte ganz anständig ausgeführt wurde. Von Vocalsachen hörten wir Mendelssohn's Hymne: „O könnt' ich fliegen", Scenen aus Schumann's „Der Rose Pilgerfahrt" und einige Solo-Gesangstücke durch Herrn G. Becker vom hiesigen Hoftheater. Dazwischen spielte Herr Concertmeister Naret-Koning von hier den ersten Satz von Beethoven's Violin-Concert und in der zweiten Abtheilung das Andante und Scherzo aus Vieuxtemps' *D-moll*-Concert ganz ausgezeichnet. Der Chor zeichnete sich durch die Frische der Stimmen, schönen Gesammtklang, Präcision und feine Nuancirung sehr vortheilhaft aus; besonders letzteres ist eine Eigenschaft, die man oft bei vielen Singvereinen schmerzlich vermisst. Die schöne Leistung des Chors in dieser kleinen Stadt gab ein beredtes Zeugniss von dem Ernste und der Tüchtigkeit des Musik-Directors Ed. Steinwarz, dessen Sorgsamkeit in der Zusammenstellung der dortigen Concert-Programme noch besondere Anerkennung verdient.

Stuttgart. Aus dem Rechenschafts-Bericht des Ausschusses des Vereins für classische Kirchenmusik in Stuttgart für das Jahr 1863—64 geht hervor, dass in dem abgelaufenen Jahre fünf (vier ordentliche und eine ausserordentliche) Aufführungen Statt fanden, und zwar drei mit grossem Orchester, nämlich: 1) am Charfreitag den 3. April 1863 in der Stiftskirche: die grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus von J. Seb. Bach, unter gefälliger Mitwirkung von Frau Rauch-Wernau, Fräulein Marschalk, Herren A. Jäger und Schütky, der k. Hofcapelle und unter Verstärkung des Chors durch hiesige Gesangskräfte; 2) am 22. September 1863 in der Stiftskirche: die grosse Messe in *D-dur* von Beethoven, unter gefälliger Mitwirkung von Frau Jäger, geb. Schröder, Fräulein Marschalk, Herren A. Jäger und Schütky und der k. Hofcapelle; 3) am 29. September 1863 abendaselbst: Wiederholung dieser Aufführung; 4) am 24. November 1863 in der Leonhardskirche: Phantasie (*C-moll*) für die Orgel von Seb. Bach; Choräle: „Herzlich lieb hab' ich dich" von Calvisius, „O Lamm Gottes" von Eccard, „Wachet auf" von Prätorius, „Ach, wie weh ist meinem Herzen" von Prätorius, „Freuet euch des Herrn" von Schütz, „Komm, heil'ger Geist, dein' Hülf' uns leist'" von Stubäus, „Herzliebster Jesu" von Crüger, „Es ist genug" von Ahle, „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" von Joh. Michael Bach, „Gottlob, es geht nunmehr zu Ende" von Joh. Seb. Bach; Lieder: „Mein' Augen schliess' ich jetzt" von Löwenstern, „Lasset uns den Herrn preisen" von Schop, „Jesus neigt sein Haupt" von Franck, „Seelenbräutigam" von Drese; Arie: „Mein gläubiges Herze" von Joh. Seb. Bach; Choral: „Da Jesus an dem Kreuze stand", für die Orgel bearbeitet von Scheidt; 5) am 10. Februar 1864 in der Leonhardtkirche: Präludium und Fuge (*D-dur*) für die Orgel von Joh. Seb. Bach u. s. w. (s. Nr. 10 d. Bl.). Ausserdem war die Thätigkeit des Chors auch durch Mitwirkung bei sieben Aufführungen ausserhalb unseres Vereins in Anspruch genommen. Die Anzahl der Vereins-Mitglieder ist von 326 auf 378 gestiegen, darunter 60 mit Familienkarten zu 4, 227 mit Familienkarten zu 3 Personen und 91 Einzelne (zu 5 Fl., 4 Fl. und 2 Fl. 42 Kr. jährlichen Beiträgen).

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 14. KÖLN, 2. April 1864. XII. Jahrgang.

Pariser Briefe.

(„Mireille", Oper in fünf Acten, Musik von Ch. Gounod — „Lara", Oper in drei Acten, Musik von Aimé Maillart — Rossini, *Missa brevis.*)

Stoff über Stoff! Aufsehen über Aufsehen! Streit über Streit! Ich muss die Uebersicht der drei letzten Musik-Monate als verlegene Waare, vergilbten Papierballast über Bord werfen, damit mein Aviso mit den grossen Neuigkeiten des Tages so früh wie möglich nach Deutschland komme, denn

„nach Neuem drängt,
am Neuen hängt
doch Alles!"

Und es ist die höchste Zeit, Eurem Publicum, vor Allem Euren Intendanzen und Directionen zuzurufen: „Sie ist da, sie ist da, die neue Schöpfung, nach der Ihr so sehnsüchtig über den Rhein blickt, dass Ihr für Eure deutschen Tondichter blind geworden seid und über ihre Werke hinwegstolpert, um eine neue Margarethe mit neuen Decorationen aus Paris zu holen!" — Aber wisst Ihr, was sogar die Franzosen selbst über dieses Gretchen jetzt sagen? Ich will es hersetzen: „Gounod hat sieben oder acht Opern für unsere Theater geschrieben. Alle sind bei ihrem Aufgange am Horizont von dem Beifallsrufe der Salonwelt begrüsst worden, und die meisten haben auch in der Presse eine Stütze gefunden. Wie kommt es, dass nur eine einzige sich aus dem Schiffbruche gerettet hat, der alle übrigen verschlungen? Den „„Faust"" kennt die ganze Welt: wer denkt noch an „„Sappho"", an „„Die blutende Nonne"", an „„Die Königin von Saba"", an „„Philemon und Baucis"", an den „„Arzt wider Willen""? — Was ist der Grund dieser seltsamen, aber unläugbaren Thatsache? Gounod bedarf solcher Opernstoffe, die an und für sich jene Mannigfaltigkeit des Colorits besitzen, welche er auf seiner musicalischen Palette nicht finden kann. Gibt man ihm erschütternde Stoffe, wie in der „„Nonne"", oder naiv-natürliche, wie in „„Philemon"", oder komische, wie im „„Arzt wider Willen"", so findet er in sich selbst nicht die Hülfsquellen, die nothwendig sind, um den Charakter seiner Composition zu variiren; wir erhalten demnach Werke, die stets dasselbe Gepräge tragen, mithin im Ganzen monoton sind. Hat er aber einen Stoff, wie den „„Faust"", voll Contraste, mit fest und scharf gezeichneten Charakteren, mit wechselnden, echt dramatischen Situationen, so kann der Componist sich ohne Gefahr in seine Monotonie hüllen, der Eindruck des Textes und der Handlung schafft auch der Musik Erfolg. Im „„Faust"" ist Gounod weder talentvoller und erfinderischer, noch geschickter und gelehrter, als in seinen anderen Werken, aber er hat sich besser gepaart. Mit Hülfe Goethe's schien seine Leier mehrere Saiten zu haben, und auf den Schwingen des Dichters hat er sich auf die Höhe der musicalischen Berühmtheiten gehoben."

Nun, wenn dem also ist, und es ist viel Wahres darin, so wird freilich „Mireille" sich weder in Paris auf dem Repertoire halten, geschweige denn den Lauf wie „Faust" über die deutschen Bühnen machen, denn der Stoff ist einer der langweiligsten und monotonsten, die es geben kann. Zwar ist er einem provençalischen Epos oder Idyll entnommen, das einst Lamartine mit Vorliebe in die Lesewelt einführte und das auch ein hübsches poetisches Werk ist; allein Epos und Drama sind zweierlei, und eine Dorfgeschichte (denn so würden wir in Deutschland das Gedicht nennen), die als Novelle oder Idyll anziehen und fesseln kann, wird bei dem engen Kreise, in dem sich die Handlung bewegt, kaum jemals ein dankbarer Opernstoff sein, zumal wenn, wie hier in der „Mireille", die Einfachheit des Stoffes durch fratzenhafte Intermezzo's zur Unnatur verzerrt wird.

„Mireïo" heisst das epische Idyll von Frederic Mistral; die neue Oper hat ihm wieder mehrere Neugierige zu Lesern verschafft, z. B. auch mich. Es ist in provençali-

schem Dialekt geschrieben, was ihm einen besonderen Reiz gibt, mag aber wohl kaum über die Gränzen Frankreichs gedrungen sein. Mistral nennt sich selbst *„umble escoulan dou grand Omèro“* (*humble écolier du grand Homère*) und sagt: „Ich besinge ein junges Mädchen aus der Provence — ich will ihr folgen in der Liebe ihrer Jugend, über die Haide la Crau, ans Meer, in die Saatfelder. Da es nur ein Kind der Scholle war, so hat man von ihr ausserhalb la Crau wenig gesprochen.“ Nun, ob man jetzt viel von ihr sprechen wird, ist auch noch sehr ungewiss. Der Ort der Handlung ist die Stadt Arles in der Provence, die Delta-Insel Camargue mit der baumlosen Ebene la Crau zwischen den Mündungen der Rhone, und der Wallfahrtsort *Les Saintes Maries* auf der Insel.

Michel Carré hat das Gedicht zum Drama zurechtgemacht; Gounod ist vor der Composition an Ort und Stelle gewesen, um die Localfarbe zu studiren — so etwas und dass es bekannt wird, gehört hier zur Spannungs-Theorie, *vulgo* Reclame.

Also. Mireille ist ein schönes Mädchen in Arles. Ein reicher Ochsenweider von der Insel, Ourrias geheissen, begehrt sie zur Frau und der Vater Ramon willigt ein. Mireille aber liebt den Korbflechter Vincent, einen armen Teufel, schlägt den Anderen aus und widersetzt sich standhaft dem tobenden Vater.

Ourrias lauert dem Nebenbuhler im Höllenthale auf und verwundet ihn zum Tode mit seiner Heugabel. Vincent stirbt in der Wirklichkeit zwar nicht, wohl aber für die Zuschauer, denn sie sehen den durch eine mitleidige Hexe Geheilten erst am Schlusse des Stückes wieder.

Ourrias, von Gewissensbissen verfolgt, will über die Rhone setzen; aber, o weh! es ist St.-Medardustag, an welchem das Boot des Fährmannes umschlägt, sobald ein Verbrecher es betritt. Der grimme Ochsenweider ersäuft, und auch ihn sehen wir in den noch folgenden zwei Acten nicht wieder. Statt dessen ziehen die Leichen aller seit Jahrhunderten hier in der Rhone Ertrunkenen als nackte Gespenster an uns vorüber!!

Die Aerntezeit ist da — aus zwei Gründen: erstens damit die Schnitter einen Männerchor singen können, und zweitens damit wir an die drückendste Sommerhitze erinnert werden. Denn Mireille, die jetzt das Unglück Vincent's erfährt, verlässt das väterliche Haus und pilgert über die Haide la Crau nach Saintes Maries; aber wehe! sie bekommt einen Sonnenstich, erreicht mit Mühe und Noth die heilige Capelle und stirbt dort in den Armen des ebenfalls herbeigeeilten Geliebten unter den Gesängen einer grossen Procession! —

Michel Carré hat sich übrigens die Mühe gegeben, auch den gesprochenen Dialog in Versen zu geben, wie denn überhaupt von Seiten der Form das Buch besser ist, als die gewöhnlichen Texte der heutigen Librettisten.

Gehen wir über die Musik, wie es Gounod's Talent und Ruf fordern, etwas mehr ins Einzelne, was uns durch den Clavier-Auszug erleichtert wird, der schon am zweiten Tage nach der ersten Aufführung (am 19. März) bei Choudens zu haben war. Der Orchestersatz vor Anfang des Stückes ist für eine Einleitung zu lang und dennoch keine eigentliche Ouverture, sondern ein Pastorale, das uns den Charakter des Drama's ahnen lässt und dessen angenehmes Motiv mehrere Male in verschiedener Bewegung und mit einer bis zum vollsten Klangeffect des Orchesters *à la* Wagner gesteigerten Instrumentirung wiederkehrt.

Die Scene eröffnet ein Chor für weibliche Stimmen:

Chantez, chantez, magnanarelles,
Car la cueillette aime les chants)* —

welches vielleicht die gelungenste Nummer in der ganzen Partitur ist. Die Melodie ist glücklich erfunden, die Modulationen natürlich und lieblich, die Begleitung bescheiden und durch die Solo-Oboe mit frischem Frühlingshauche belebt. Mireille vereint ihre Stimme mit dem Chor der Landmädchen, eine Alte, so eine Art Wahrsagerin oder Hexe, die es aber mit dem schönen Kinde gut meint, mischt sich darein, Vincent lässt auch nicht auf sich warten, und so spinnt sich die Exposition bis zu einem musicalischen Zwiegespräche der beiden Liebenden fort, welches den ersten Act schliesst. Das ist alles sehr naiv und so ländlich, dass man bei dem Duette, welches ohne bestimmte Form sehr lang und monoton ist, schon ungeduldig werden könnte, wenn man nicht auf Interessanteres hoffte und durch den ersten anmuthigen Chor in günstige Stimmung versetzt worden wäre. Am Schlusse ist die Sopran-Partie etwas breiter ausgeführt, als bisher; sie ist überhaupt mit mehr Vorliebe behandelt, als der Tenor. Mireille sagt dem Geliebten Lebewohl und gibt ihm *„un pieux rendez-vous“* in der Mahnung, „dass Beide, wenn je Einem von ihnen Unglück drohe, nach Saintes-Maries in den Schutz der Heiligen eilen sollten“.

Der zweite Act beginnt mit einer Volksscene auf einem freien Platze vor den Ruinen des römischen Amphitheaters in Arles (*Arelatum*), welches der Prospect darstellt. Die Decoration ist prachtvoll. Man tanzt die Farandole, den Nationaltanz der Provence, den der Gesang des Chors begleitet — die Musik ist gefällig und voll Leben, wie das ganze Bild. Mireille, Vincent sind auch da, und

*) *La cueillette* bedeutet hier die Aernte der Blätter vom Maulbeerbaume für die Nahrung der Seidenwürmer; die *magnanarelles* sind die Mädchen, welche die Seidenwürmer (*les magnans* in provençalischem Dialekt) pflegen. Die Endung o (*Mireio*) ist eine weibliche.

man fordert sie auf, ein Lied zum Besten zu geben. Sie singen, strophisch wechselnd, die im Süden beliebte Romanze der Magali, die unter verschiedenen Gestalten ihren Liebhaber auf die Probe stellt. In Mistral's Gedicht ist diese Romanze sehr hübsch:

O Magali, ma tant amado,
Mete la testo au fenestroun!
Escouto un pau a questo aubado
De tambourin et de viouloun.

Auch die ursprüngliche Melodie soll allerliebst sein, wie man mir sagt; aber Gounod hat sie verschmäht, da Carré auch den Text modernisirt hat; und das Nationale, das er durch wechselnden Zwei- und Dreiviertel-Tact hineinzubringen versucht hat, macht nur den Eindruck einer rhythmischen Spielerei. Weit gelungener sind die originellen Couplets, welche die Alte, die von Anfang an sich unter dem Volke herumtreibt, zur Mireille singt:

Voici la saison, mignonne,
Où les galants font leur choix.

Mireille nimmt das übel und betheuert in einer grossen Arie ihre Treue für Vincent. Das Larghetto ist wenigstens einfach, obwohl ohne besonders einnehmende Melodie, aber das Allegro ist eine höchst charakterlose Reihe gewöhnlichster Motive und colorirter Passagen, die sich schliesslich in zwei Raketen-Cadenzen gipfeln — ein Concertstück im schlechtesten neu-italiänisch-französischen Geschmack, welches, abgesehen von der verfehlten Charakteristik — solche Musik im Munde eines einfachen Landmädchens! — auch nur rein musicalisch genommen, selbst durch den meisterhaften Gesang einer Miolan-Carvalho kaum erträglich wird. Das Publicum war indess sehr dankbar für diese Concession.

Man sieht übrigens, dass in dieser ganzen, die Hälfte des Actes einnehmenden Scene weder Handlung noch rechter Zusammenhang zu finden ist.

Der Ochsenweider Ourrias tritt mit einem Gesange, der halb couplet-, halb arienmässig gehalten ist, gar mastig auf; man merkt den plumpen Melodie-Phrasen zu sehr an, dass sie charakterisiren sollen. — Das Finale beginnt mit Ramon's patriarchalischem Ausspruche über die Würde des *Chef de famille d'autrefois*, die er zu vertreten hat; die Sache wird aber bald sehr ernst und tragisch, da er empört die Thränen der Tochter, die zu seinen Füssen um seine Einwilligung fleht, verhöhnt und seinen Fluch auf die Arme schleudert. Dieses Finale ist das grösste Ensemblestück der Oper. Wenn ich es auch nicht so hart beurtheilen will, wie einige hiesige Kritiker — der Eine sagt: „es macht materiel viel Lärm und geistig wenig Wirkung!" der Andere: „es schliesst den Act mit einem gewaltigen Lärm von Stimmen und Instrumenten, welcher den Zuhörer ermüdet, weil weder ein hervorragendes melodisches Motiv, noch die harmonische Arbeit Aufmerksamkeit und Interesse erregt" —: so muss ich doch gestehen, dass der Componist bei der einzigen Situation des Drama's, die ihm Gelegenheit zu einem Stück wirklich dramatischer Musik gab, unter seiner Aufgabe geblieben ist. Nur da, wo Mireille bittet:

A vos pieds, hélas! me voilà,
Je suis sans défense et sans armes (!):
Si ma pauvre mère était là,
Elle aurait pitié de mes larmes!

erhebt er sich zu wahrem Gefühls-Ausdruck; dazu steht aber die Stelle vorher, wo sie einen Schwur auf ihre Treue thut, in schreiendem Gegensatze — schreiend, *c'est le mot!* denn die herausgestossenen Töne der höchsten Region der menschlichen Stimme sind kein Gesang mehr. So ist auch fast alles Uebrige in ein Gewühl von gewaltsamen und massenhaften Klängen gehüllt, aus dem kein lichter Strahl erquickend oder auch nur frappant hervorleuchtet; es greift die Nerven an und spannt ab, ohne irgendwie einen tieferen Eindruck zu machen. Ganz unbedingt lobt, so viel ich bis jetzt gesehen, kein hiesiges Blatt dieses Finale; aber die Günstigen helfen sich mit Worten, wie *musique d'une puissance étonnante, d'un pathétique achevé,* und dergleichen mehr.

Trotz alledem herrscht nur Eine Stimme darüber, dass die beiden ersten Acte die besten der Oper sind, und ich widerspreche ihr keineswegs, denn damit ist nicht gesagt, dass Alles in diesen zwei Acten schön sei, sondern nur, dass darin Schöneres sei, als in allen übrigen. Nun folgen aber noch drei Acte!

Der dritte verlässt den idyllischen Charakter ganz und gar und führt uns den Mörder Ourrias, seine Verzweiflung und sein Ende im aufwallenden Strome vor — eine Landschaft *à la* Salvator Rosa, wilde Fels- und Waldgegend und unter den halb eingestürzten Bogen einer steinernen Brücke der dahinbrausende Fluss, mit der grausigen Staffage einer Schar von Gespenstern, die aus den Fluten emporsteigen! Ausser den Verzweiflungsrufen des Mörders und einigen Männerchor-Klängen hinter der Scene macht das Orchester allein die Musik zu diesem Graus. Sie ist nothwendiger Weise düster, aber dieses Colorit ist theils zu dick aufgetragen, theils zu gesucht, nur die Töne des Horns aus der Ferne bringen stellenweise ein sanfteres Licht hinein. Selbst auf die grosse Menge hat dieser Act keinen Eindruck gemacht. Die Günstigen meinen: „Die Musik habe weniger angesprochen oder sei vielleicht weniger verstanden worden" —; ferner: „Mag nun das erschütternde Schauspiel die Aufmerksamkeit ganz in Anspruch genommen oder das Genie den Componisten im

[*]

Stiche gelassen haben, sicher ist, dass der musicalische Effect nicht der Höhe (?) der Situation entsprach."

Der vierte Act führt uns einen Chor der Schnitter vor zu Gunsten der Orpheonisten, denn auf die Handlung hat er nicht die geringste Beziehung. Er hat weder ein frisches, fassbares Motiv, noch besondere harmonische Behandlung; obenein werden die Stimmen durch den Instrumentallärm gedeckt. Das Duett zwischen Vincent's Schwester (die übrigens, wie ihr Vater, auch nur ein einziges Mal auf der Scene erscheint) und Mireille ist hübsch, aber im Verhältnisse zum Ganzen unbedeutend. Das zweite Tableau zeigt uns die sonnenverbrannte Haide la Crau. Ein Hirtenknabe mit Präludium auf der Schalmei (Oboe) fehlt nicht (wie im Tannhäuser und in der Sappho von Gounod selbst); er singt natürlich auch und wirklich nicht übel. Mireille erscheint auf ihrer Pilgerfahrt, hat aber doch noch Zeit, einige artige Couplets zu singen, in denen sie das Glück des jungen Schäfers beneidet, ja, sogar noch eine Arie, die jedoch später sehr verkürzt worden ist. Sie bliebe besser ganz weg, denn sie ist wirklich — wie der sonst günstige Bericht von Fiorentino sagt — „eben so trocken, wie die Haide, welche Mireille durchschreitet".

Der fünfte Act (der zehn Minuten nach Mitternacht begann) wird ganz und gar durch eine grosse Procession nach Saintes Maries gefüllt, aus welcher am Ende Vincent und Ramon hervortreten, um Zeugen des Todes der Geliebten und der Tochter zu sein. Auch hier übernimmt das Orchester wieder die Hauptrolle; es will uns und vielen Anderen aber nicht gelingen, aus dem Marsch-Thema, das den leitenden Faden bildet, den religiösen Charakter herauszuhören, welchen man erwartet. Reflexion und Geschick in Combinationen, die den Musiker interessiren können, thun ihr Mögliches, aber das Ganze lässt gleichgültig und kalt. Es fehlt an Leben und Schwung in der Musik wie in der Handlung.

Die Scheu Gounod's vor dem Gewöhnlichen und Trivialen, die sich auch in dieser neuen Oper, Einiges ausgenommen, zeigt, ist lobenswerth; aber ob ihm das Genie zu Theil geworden sei, das Gewöhnliche durch das Edle und Schöne, nicht nur durch das Gesuchte und Combinirte zu ersetzen, ist schon durch seine „Königin von Saba" und jetzt wieder durch seine neueste Oper sehr zweifelhaft geworden. Die Musik darin ist trotz des Talentes, das sich häufig im Einzelnen offenbart, im Ganzen monoton, was im Allgemeinen durch den Stil, oder richtiger die Manier des Componisten, fast überall das gleiche Colorit und die gleichen musicalischen Wendungen zu gebrauchen, veranlasst wird. Auch die vielen langsamen Tempi tragen dazu bei, so dass man wohl mit Grétry, von dem man das erzählt, ausrufen könnte: „Hundert Louis-d'or für ein Allegro!" Dazu die von Schumann und Wagner angenommene Manier, statt fliessender Melodie oder charakteristischen Recitativs langweiliges Arioso zu schreiben, das weder Fisch noch Fleisch ist. Die Hauptursache der Monotonie in Form und Inhalt ist aber die mangelnde Charakteristik der Personen, wozu dem Componisten des Faust das rechte Talent nicht gegeben zu sein scheint. Er lässt sich zu sehr verleiten, stets grau in grau zu malen, anstatt lebendige Gestalten zu zeichnen und ihnen eine verschiedene Farbe zu geben. Es ist damit in der Musik, wie in der Poesie und in der Malerei. Ewige Schilderungen in einem Roman, in einem Epos, vollends in einem Drama, und wären sie noch so schön, ermüden, wenn charakteristische Gestalten sie nicht beleben. Ein Gemälde, aus dem nichts hervortritt, sei's ein Mensch oder eine Gruppe, ja, ein Baum oder ein Felsen, aber Alles von individuellem Gepräge, bleibt ein verschwimmendes Chaos, welches das schönste Colorit nicht retten kann. In „Mireille" kommt nun noch dazu, dass der musicalische Ausdruck des Pittoresken, das die Hauptrolle spielt, allmählich immer schwächer wird, so dass, da die Handlung, wie wir gesehen haben, erlahmt, anstatt fortzuschreiten, beide Elemente eines Erfolgs, Gedicht und Musik, ehe sie noch eine gewisse Höhe erreichen, wieder bergab gehen. Das ganze Stück ist nur Mireille: ihr Geliebter, ihr Vater, die gutmüthige Hexe verschwinden nach dem Finale des zweiten Actes von der Scene und der Nebenbuhler Ourrias im dritten — was bleibt übrig, das Leben in die letzten Acte bringen könnte?

Zwei Tage nach Gounod's „Mireille" im *Théâtre lyrique* wurde Maillart's „Lara" im Theater der komischen Oper gegeben.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Bremen.

(Die Privat-Concerte. Neue Compositionen von Reinthaler. — Fremde Virtuosen. — Sinfonie von R. Volkmann.)

Den 20. März 1864.

Wie ausserordentlich schwierig es ist, ein Concert-Programm zusammenzustellen und durchzuführen, das vor den künstlerischen Ansprüchen von heute Stich hält, dessen wird man erst recht inne, wenn es einmal gelingt, ein solches Programm zu Stande zu bringen. Die heutigen Ansprüche sind allerdings hoch und kaum zu befriedigen, wenn man bedenkt, wie sehr zerfahren bei allen ausserordentlichen Fortschritten, die wir in den letzten zwanzig Jahren gemacht haben, doch immer noch die musicalischen Zustände sind. Es ist leicht, ein buntes Programm

nach vormärzlichem Zuschnitte zu machen, wenn man eine Sinfonie von Beethoven mit einer Verdi'schen Arie und einem Concertstücke von moderner Façon zusammenstellt; auch wird es gar viele Leute geben, die das recht vortrefflich finden, zumal wenn die Sängerin gute Toilette gemacht hat. Es ist aber sehr schwer, eine Gruppe von Compositionen verschiedenen Charakters zu bilden, die sich harmonisch zusammenfügen und die Zuhörer nicht gewaltsam aus der einen Stimmung in die diametral entgegengesetzte hineintreiben. Eine Concert-Direction ist so sehr von den Künstlern und dem Geschmacke, der dieselben leitet, abhängig, dass sie nicht verantwortlich gemacht werden kann für jede unkünstlerische und unschöne Beimischung, welche ihr octroyirt wird. Je mehr das Virtuosenthum einbüsst von seiner früher das Concertwesen beherrschenden Allmacht, um so mehr wird die echte Kunst den Raum wieder gewinnen, den die Künstelei ihr streitig machte. Wir sind in den letzten Jahren schon unendlich viel weiter gekommen, und man hört jetzt in den Concertsälen der tonangebenden Städte bei Weitem mehr gute und weniger schlechte Musik, als vor zehn und zwölf Jahren.

Die hiesigen Privat-Concerte haben in diesem Winter unter den obwaltenden Verhältnissen und bei der Abhängigkeit von den ausübenden Künstlern hier und da, wenn auch viel weniger als früher, zu leiden gehabt. Es fehlte nicht an mittelmässigen Sängerinnen und schlechten Liedern, aber es konnte dagegen auch manche vortreffliche Leistung, die jede bedenkliche subjective Beimischung überwunden hatte, sich ehrenwerth behaupten neben den Orchesterwerken. Weit über alle anderen Concerte der zweiten Hälfte des Winters erhoben sich das siebente und zehnte durch die Mitwirkung der Sing-Akademie. Es gelang, musterhafte Programme aufzustellen, die vielleicht höchstens den Fehler hatten, dass sie etwas zu lang und bunt waren, wenigstens das des zehnten Concertes. Wenn die Akademie, die sich mit dem Studium der grossen Beethoven'schen Messe eine ausserordentlich schwierige Aufgabe gestellt hat, daneben noch Zeit gewann, auch in jenen beiden Concerten eine Reihe von Nummern zu singen, so war das ein glänzendes Zeugniss für die grossen Fortschritte, welche die Gesellschaft unter der Leitung des Herrn Musik-Directors Reinthaler gemacht hat. Und es war nichts Uebereiltes und Unfertiges in diesen Leistungen, sondern wohlthuende Sicherheit und künstlerisches Verständniss.

Von besonderem Interesse war im zehnten Concerte die Ausführung der Mendelssohn'schen Musik zum „Sommernachtstraum“ mit dem verbindenden Gedichte von Gisbert Vincke, der seine häklige Aufgabe nicht gerade glänzend, aber doch weit geschickter und bescheidener als O. L. B. Wolff gelöst hat. Der echt romantische Zauber dieser Musik, die Mendelssohn mit seinem ureigenen Wesen in glücklichen Stunden schuf, kommt bei starkem Orchester und vollen Chören natürlich zu viel grösserer und mehr harmonischer Wirkung, als im Theater. Jede Nummer kann sich charakteristischer geltend machen und schliesst sich enger dem Ganzen an. Die Ausführung war eine recht glückliche, namentlich in dem reizenden Scherzo, bei dem sich, wie überhaupt an diesem Abende, die Bläser auszeichneten, besonders Herr C. Klier am Flötenpulte; das Tempo des Marsches hätte, dünkt uns, etwas langsamer sein können. — Einen höchst eigenthümlichen Gegensatz bildeten die Romantik Mendelssohn's und die echt antike Grösse Gluck's, dessen Ouverture zur Iphigenie in Aulis und Scenen aus dem zweiten Acte der Taurischen Iphigenie einen anderen Theil desselben Concert-Abends bildeten. Die Damen der Akademie, welche beim Sommernachtstraum als Elfen fungirten, sangen hier die weihevollen, ergreifenden Chöre der Priesterinnen, während Frau Engel aus Oldenburg die Recitative Iphigeniens und die Arie: „O, lasst mich Tiefgebeugte weinen“, vortrug. Leider war die Sängerin, die bei uns von früher her durch ihren reinen Gesang und natürlichen Vortrag im besten Andenken steht, gezwungen, aus Rücksicht auf ihre Stimmmittel so leise zu singen, dass sie ihre Nummern nicht zu rechter Geltung bringen konnte.

Im siebenten Concerte hörten wir von der Akademie, während das Orchester Beethoven's heroische Sinfonie, die Egmont-Ouverture und Mendelssohn's Hebriden ausführte, das *Kyrie* der grossen Beethoven'schen Messe, zwei altdeutsche und zwei Mendelssohn'sche Lieder, endlich eine neue Composition Reinthaler's für Chor und Orchester, „Das Mädchen von Cola“, nach Ossian's „Darthula“. Der Componist hat da einen sehr glücklichen Griff gethan und eine Chornummer geschaffen, die allen musicalischen Gesellschaften zu empfehlen ist. Reinthaler hat Stimmung und Färbung der Ossian'schen Romantik richtig getroffen, seine Musik ist natürlich, fliessend und wohllautend. Wir hatten das Gefühl, dass er die Wirkung derselben noch hätte erhöhen können, wenn er dem gut behandelten Orchester einen einleitenden und einen abschliessenden Satz gegeben hätte. Einer Wiederholung der Sinfonie Reinthaler's und der ersten Aufführung seiner Ouverture zum „Othello“ konnten wir leider nicht beiwohnen, hörten aber viel Lobendes über die festen und energischen Rhythmen der Ouverture.

Wir müssen der Künstler, welche in den letzten Concerten mitwirkten, noch gedenken. Besonders stark vertreten war in dieser Saison die Violine. Herr Wilhelmi,

der im vorigen Winter schon durch eine bei solcher Jugend doppelt überraschende Vollendung in Ton und Technik alle Herzen gewann, spielte das Concert von Ernst in *Fis-moll* und die von Joachim so meisterhaft vorgetragene Chaconne von Bach. Hatte er sich zwar durch diese Wahl seinen Stand sehr erschwert, so errang er doch einen vollständigen Sieg und bewies, dass er die Hoffnungen, die er bei seinem ersten Auftreten hervorrief, erfüllen wird. Allgemeine und verdiente Anerkennung erwarb sich sowohl mit dem Spohr'schen Concerte in *D-moll* als auch mit höchst schwierigen modernen Compositionen von Ernst und Vieuxtemps Herr Schradieck, der seit dem November am ersten Geigenpulte unseres Orchesters mitwirkt. Auch er hat die glücklichste Begabung und ist in viel versprechender Entwicklung begriffen. Den Genuss einer ausgezeichneten Leistung auf dem Violoncell hatten wir nur an einem Abende, allein Herr Louis Lübeck von Leipzig führte seine Sache meisterhaft. Sein Spiel hat etwas Vornehmes und Feines, das ihm auch bei den schwersten, dem Instrumente zu viel zumuthenden Aufgaben eigen bleibt. Eine uns neue, hervorragende Erscheinung am Clavier war Herr Treiber von Gratz, der Weber's Concertstück, Mendelssohn's selten gehörtes Rondo in *Es* und eine Triller-Etude von Willmers in der gediegensten Weise und mit grossem Erfolge spielte. Auf dem Gebiete des Gesanges erregte besonderes Interesse Fräulein Metzdorf aus Petersburg; Stimme und Vortrag sind anziehend, nur hätte die junge Sängerin statt der gar nicht in den Concertsaal gehörenden Gounod'schen Arie eine andere wählen sollen. Herr Gunz bewies auch bei seinem diesjährigen Besuche, dass er zu den besten Sängern gehört.

Der Direction der Sinfonie-Concerte gebührt ein Dank, dass sie gleich derjenigen der Privat-Concerte ein neues Orchesterwerk in ihr Programm aufnahm: die Sinfonie in *D-moll* von Robert Volkmann, die nach dem Vorgange von Leipzig auch hier zur Aufführung kam. Sie verdient es, dass man für ihre rasche Einbürgerung sorgt. Die Sinfonie ist ein Werk von Bedeutung, zwar vielleicht mehr durch die Arbeit, als durch die leitenden Gedanken, aber auch in dieser zweiten Beziehung sehr beachtenswerth. Von dem Adagio könnte man sagen, es sei nicht gerade sinfonisch gedacht und mehr geeignet für eine Instrumental-Composition von geringeren Ansprüchen. Auch wird es dem Scherzo und Finale an Widersachern nicht fehlen, der erste Satz deren aber kaum finden. Er tritt kraftvoll, zuversichtlich auf und ist von der besten Wirkung. In der Entwicklung des Componisten, der in den letzten Jahren viel Aufmerksamkeit erregt hat, scheint uns diese Sinfonie einen Abschnitt zu bezeichnen. Das Publicum nahm sie sehr gut auf. Eben so die neue, bisher nur im Künstler-Vereine ausgeführte Ouverture von Th. Hentschel, ein frisches, gesundes Musikstück, das unter der Leitung des Componisten grossen Erfolg hatte. Er will nächstens ein so eben vollendetes Quintett für Clavier und Streich-Instrumente in der Quartett-Soirée des Herrn Jacobsohn vortragen. Im letzten Privat-Concerte am 5. April wird Herr Stockhausen singen und die zwölfjährige Mary Krebs spielen, die Tochter des dresdener Capellmeisters, welche in den letzten Monaten förmliche Triumphe als Clavierspielerin gefeiert hat.

(Br. S.-Bl.)

Aus Hamburg.

Joh. Seb. Bach's Johannis-Passion.

Am 23. Februar, Abends 7 Uhr, wurde in der hiesigen Petrikirche durch die Bach-Gesellschaft, unter Leitung des Herrn Organisten Armbrust, die Passionsmusik J. S. Bach's nach dem Evangelium Johannis aufgeführt. Dieses erhabene, schöne Werk war hier noch ganz unbekannt, und war man voller Erwartung, dasselbe zu hören, besonders da vorauszusetzen war, dass die Vorbereitung mit ganzer Liebe und Hingebung beschafft werden würde. Zahlreiche Zuhörer hatten sich in der durch Gas erleuchteten Kirche eingefunden, und bewies die Ausführung, die dem Werke zu Theil wurde, dass dasselbe mit grosser Sorgfalt einstudirt war. Die Chöre wurden vortrefflich executirt und mit einer Sicherheit wiedergegeben, die den Zuhörer kaum ahnen liess, welche grossen Schwierigkeiten zu besiegen gewesen. Ein besonderer Fleiss schien überdies auf den Vortrag der Choräle verwandt worden zu sein, von denen einige, *a capella* gesungen, den sichtlich tiefsten Eindruck hinterliessen. Wenn wir dies auch als einen kleinen Verstoss gegen die Partitur bezeichnen müssen, wo überall eine Begleitung vorhanden, so möchte es doch gern zu entschuldigen sein, wenn dieselben vom ganzen Chor mit solcher Reinheit ausgeführt werden, wie es hier der Fall war, wo beim Wiedereintritt des Orchesters auch nicht die kleinste Schwebung im Tone zu bemerken war. Die Tenor-Partie hatte Herr Karl Schneider, zur Zeit in Rotterdam, übernommen, und sang derselbe den Evangelisten und die Arien hinreissend schön. Es dürfte kaum ein Sänger zu finden sein, der diese so schwierige Partie mit solcher bewundernswerthen Ausdauer wiederzugeben vermöchte. Bis ans Ende blieb die Stimme, trotz der hohen Lage, sehr gleichmässig, und war auch nicht die kleinste Anstrengung zu bemerken. Herr Adolph Schulze von hier stand ihm als Bassist ebenbürtig zur

Seite. Derselbe hat ein Jahr bei Garcia in London studirt und dessen Lehren auf erfreuliche Weise zu benutzen verstanden. Die Stimme dieses hochzuschätzenden Sängers ist von angenehmer Fülle und in allen Lagen gleichmässig. Er sang die Partie mit sichtbarer Liebe, und kamen die *piano* ausgeführten Stellen in schönster Geltung zu Gehör, so dass sowohl er wie Herr Schneider die Zuhörer in tiefe Rührung zu versetzen vermochte. Die Sopran-Arien sang Fräulein Malvina Strahl aus Berlin mit schöner Stimme und anzuerkennender Reinheit. Wenn es so schien, als ob sie in der ersten Arie: „Ich folge dir gleichfalls", den rechten ernsten Oratorienstil nicht zu treffen vermöchte, so sang sie hingegen die zweite Arie: „Zerfliesse, mein Herze", mit rührendem Ausdrucke und gutem Erfolge. Fräulein Steinfeldt, Mitglied des Vereins, sang ihre Alt-Arie anerkennenswerth. Der Eindruck, den dieses grossartige Werk, auf so gelungene Weise zu Gehör gebracht, auf die Zuhörer machte, war ein überwältigender, und der Wunsch nach baldiger Wiederholung ein allgemeiner.

Schliesslich dürfen wir nicht unterlassen, dem Dirigenten unsere Anerkennung zu zollen für die Sorgfalt, die er auf die Einübung verwandte, wie für die Mühe, der er sich unterzogen hatte, das Werk vollständiger zu instrumentiren, welches geboten war durch den Umstand, dass die Orgel wegen zu abweichender Stimmung nicht zu benutzen war. Die Instrumentation erwies sich, zumal bei den Arien, als sehr wirksam; sie erschien nirgends als etwas Fremdartiges, sondern war durchweg dem Geiste Bach's angemessen gehalten. —ts—.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Prüfung der Zöglinge des Conservatoriums der Musik unter der Direction des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller, welche am 21., 22. und 23. März Statt fand, hat in allen Fächern sehr erfreuliche Fortschritte offenbart. Der neue Cursus beginnt Montag den 4. April.

Dem Vernehmen nach wird Herr Director Ernst die Opern-Vorstellungen im Stadttheater auch während des Sommers fortsetzen, so dass die alte Zeit, in welcher Köln ein stehendes Theater hatte, wiederzukehren scheint. Wie wir hören, haben wir eine Wagner-Saison zu erwarten. Mit dem Haupt-Repräsentanten derselben, Herrn Niemann, welcher dafür gewonnen sein soll, sind wir gar sehr zufrieden: aber ob Rienzi, Tannhäuser, Lohengrin selbst mit diesem Heros, und der fliegende Holländer (mit wem?) im Stande sein werden, durch die projectirten wiederholten Aufführungen die Concurrenz des Theaters mit den lockenden Mächten des Sommers bei dem kölner Publicum siegreich zu bestehen, das muss der Versuch lehren. Wir möchten rathen, etwas Mozart, Beethoven, Weber, Meyerbeer u. s. w. dazwischen zu schieben. Jedenfalls verdient der heroische Entschluss der Theater-Direction allseitige Unterstützung.

Der Intendant des Hoftheaters in Weimar, Dr. Dingelstedt, veröffentlichte folgende Einladung: „Nicht in der Osterwoche, wie Anfangs beabsichtigt gewesen, sondern zum Shakespeare-Jubiläum findet auf der weimarischen Hofbühne die erstmalige vollständige und zusammenhangende Aufführung der historischen Dramen Shakespeare's Statt, und zwar wird Samstag den 23. April Richard II., Sonntag den 24. April Heinrich IV., 1. Theil, Montag den 25. April Heinrich IV., 2. Theil, Dinstag den 26. April Heinrich V., Donnerstag den 28. April Heinrich VI., 1. Theil, Freitag den 29. April Heinrich VI., 2. Theil, Samstag den 30. April Richard III. zur Darstellung gelangen. Die Vorstände und Mitglieder der deutschen Bühnen, wie die Freunde Shakespeare's und dramatischer Kunst und Literatur überhaupt werden zu dieser Feier, mit welcher der Versuch der Gründung einer deutschen Shakespeare-Gesellschaft verbunden sein soll, hiermit geziemend eingeladen." — [Was soll denn die deutsche Shakespeare-Gesellschaft bezwecken? Der wahre Cultus Shakespeare's als eines gottbegabten Genius bedarf in Deutschland keines äusseren Hülfsmittels zu seiner Verbreitung, und ein Missions-Verein für die Götzendienerei dem grossen Dichter gegenüber wäre gar sehr vom Uebel.]

Die deutschen Hoftheater. In Berlin hat man Verdi's „Ernani" wieder neu in Scene gesetzt — für die Lucca. Aber wenn man für dieses Gestirn neue Bahnen sucht, in denen es glänze, gibt es denn keine neueren deutschen Opern, in deren Aufführung die deutsche Sängerin auch als ein neuer Stern erscheinen könnte, und dabei an ganz anderem Kunsthimmel, als an dem Verdi'schen? Und wenn eine einzige Persönlichkeit über das Repertoire entscheiden soll, ist es dann nicht Pflicht der Intendanzen, den Glanz, den sie verbreitet, auch vaterländischen Compositionen zu Theil werden zu lassen? F. Hiller's „Katakomben" sind in Partitur und Clavier-Auszug gedruckt, von Max Bruch's „Lorelei" ist der Clavier-Auszug bei Leuckart in Breslau auch so eben erschienen; — haben die Intendanten unserer Hoftheater gar keinen musicalischen „Untergebenen" mehr, der sich einmal die Partie der „Clythia" in den Katakomben und die Rolle der „Lorelei" ansähe und es dann wagte, seinem Vorgesetzten ganz gehorsamst zu bemerken, dass z. B. eine bezauberndere Lorelei als Fräulein Lucca kaum zu denken sei? — In Wiesbaden soll man, wie es heisst, trotz des Misserfolgs an grösseren Bühnen, „La Réole" von Frau Birch-Pfeiffer (denn die Musik kommt bei dem Einflusse der Dichterin nicht in Betracht) geben wollen, ferner „Rizzio" von Schliebner in Berlin und „Die Fee von Elvershöh" von Reiter in Basel. Nun, das sind doch wenigstens deutsche Componisten!

Berlin. Liszt's „Prometheus" war eine Hauptnummer auf dem Programme des letzten Concertes der „Gesellschaft der Musikfreunde", deren technischer Vorstand bekanntlich Hans von Bülow ist. Die ästhetischen Eroberungen für Liszt's Orchestermusik wollen aber noch immer nicht glücken, wiewohl in Berlin und in Wien mit Ausdauer neue Feldzüge projectirt und versucht werden. Aber die neu geworbenen Truppen richten, wiewohl sie gut schlagen (nämlich in die Hände), gegen die zahlreiche Phalanx, bei welcher unter dem Panzer ein treues Herz für die alte Liebe schlägt, nichts aus. Ueber den „Entfesselten Prometheus" äussert sich O. Gumprecht in der National-Zeitung: „Auch hier verräth sich uns wieder eine eben so leicht angeregte als lebhaft empfindende Natur, deren productives Vermögen jedoch in keinem Verhältnisse steht zu dem sehnsüchtigen Schöpfungsdrange, der ihr die ganze Seele erfüllt und bewegt. Wohin wir blicken, überall gewahren wir die weitgeöffnete Kluft zwischen Wollen und Vollbringen, hochfliegende Intentionen, das massenhafteste Aufgebot der äusseren Mittel und dabei Leistungen, die nach unserer Weise zu empfinden in ihrem innersten Gehalt leer und nichtig sind. Die Tonsprache zersplittert sich in einzelne Anläufe und Interjectionen, welche durch ihre Zusammenhangslosigkeit wie durch ihre Richtung auf den handgreif-

lichsten Realismus unser Gefühl gleichmässig befremden und abstossen. In den überwiegend chromatisch gebildeten Motiven der unstet umhergetriebenen Harmonie, die bald in den raffinirtesten Dissonanzen schwelgt und dann wieder in dem härenen Gewande Palestrina's Busse thut, in der claviermässigen Behandlung der Instrumente und der Singstimmen — in dem allem offenbart sich uns lediglich das Spiel der phantasielosen Willkür, die jede organische Gliederung und objective Form zertrümmert, um freien Spielraum für die eigene Subjectivität zu gewinnen. In der gesammten Prometheus-Musik begegnet uns nur ein einziger Satz, in dem sich der Componist von einer anderen Seite zeigt. In dem Schnitter-Chor hat er sich, abgesehen von ein paar vereinzelten, dem Adagio und Scherzo der Pastoral-Sinfonie dargebrachten Huldigungen, an die Schablone der französischen komischen Oper gehalten. Die pointirten Motive, bebenden Rhythmen und die prickelnde Instrumentation des Tonstückes, und mehr als das alles die Freude der Hörer, in ihren musicalischen Grundrechten vom Componisten nicht angefochten zu werden, riefen einen allgemeinen Applaus hervor, auf den man sich beeiferte, mit einer Wiederholung zu antworten. Bei den übrigen Nummern des Werkes beschränkten sich die Beifalls-Aeusserungen auf die enge Gemeinde der Adepten." — Mehr Glück machte in demselben Concerte eine neue Ouverture zu dem Trauerspiel [?] „Lorelei" von **Emil Naumann**, die Arbeit einer gewandten, wählerischen Hand, klar und verständlich disponirt, glatt und gerundet in der Entwicklung.

Potsdam, 20. März. Die Capelle des ersten Garde-Regiments zu Fuss brachte uns in ihrem 4., 5. und letzten Abonnements-Concerte unter der ruhig festen und umsichtigen Leitung ihres Dirigenten Herrn F. W. **Voigt** ausser Mozart's Sinfonie *D-dur*, Beethoven's *B-dur* und Mendelssohn's *A-dur*, auch noch eine wirksame Concert-Ouverture von einem jungen Componisten **Dumack** in Berlin, ferner zu Jessonda, Sommernachtstraum mit dem Hochzeitsmarsch, Maria Stuart von **Vierling** (welche tiefen Eindruck machte) und Egmont, und wurden sämmtliche Instrumentalwerke mit Präcision und Sauberkeit ausgeführt. Ausserdem unterstützten diese Instrumentalstücke durch Sologesang und Spiel die Damen **Fiedler**, **Schade** (letztere eine Schülerin des bewährten **Teschner**), Herr Domsänger **Seyffart** und die Herren **Rokicki**, **Barth** (Piano), **Stahlknecht** (Cello). Dem Schlusse des Cyklus folgte noch ein zum Besten der Witwencasse der Capelle veranstaltetes Concert, in welchem wir die uns noch ganz unbekannte, aber dennoch höchst interessante Sinfonie *giojosa* von H. Dorn zu hören bekamen, die in ihren vier Sätzen mit grösster Aufmerksamkeit und Spannung von dem sehr zahlreichen Auditorium aufgenommen wurde. Herr **Putsch** sang mit schöner, ausgebender Stimme Haydn's „Nun eilet froh" und zwei Lieder von Fr. Schubert, und endlich erfreute Herr A. **Golde** durch sein klares, perlendes Spiel in Mendelssohn's immer gern gehörtem *H-moll*-Capriccio mit Orchester in lebhaftem Tempo, so wie in eigenen Compositionen das dankbare Publicum. Der königsberger Krönungsmarsch von **Meyerbeer** beschloss das Concert.

Paris, 27. März. **Pasdeloup** bereitet im Cirque Napoléon grosse Fest-Concerte für die nächsten Tage vor; am 3. April **Beethovenfest**: die neunte Sinfonie und die Ruinen von Athen; das Violin-Concert, gespielt von **Vieuxtemps**. — Am 10. April **Mendelssohnfest**: das Oratorium Elias mit Frau **Rudersdorf** aus London, Mad. **Talbot** und dem hiesigen Bariton **Petit**. Das Violin-Concert, gespielt von **Jean Becker**. — Im Charfreitags-Concerte entzückte **Sivori** das zahlreiche Publicum.

Pergolese's *Stabat mater* wurde am grünen Donnerstage in den Tuilerieen gesungen (Marie Sax Sopran, Warot Tenor, Chor der Conservatoristen). Im italiänischen Opernhause kamen am Donnerstag und Freitag die drei *Stabat mater* von Pergolese, Jos. Haydn und Rossini zur Aufführung (die Geschwister Marchisio, Mario u. s. w.).

Herr und Frau **Marchesi** haben am 18. März ein interessantes „historisches Concert" im Saale Herz gegeben, welches Compositionen aus der älteren italiänischen Schule von 1600 bis 1730 vorführte, in der ersten Abtheilung von Peri, Caccini, Luigi Rossi, Arcangelo del Leuta, Carissimi, Stradella (ein Duett, das Dacapo verlangt wurde); in der zweiten von Alessandro Scarlatti, Buononcini, Pergolese (Duo aus *La Serva padrona*) und die Bass-Arie aus Händel's Alexanderfest, der sich freilich wundern würde, diese Composition zur italiänischen Schule gerechnet zu sehen! Eine Violin-Sonate (*la follia*) von Corelli (Herr Scherek) und zwei Clavierstücke von Rameau und Dom. Scarlatti (Herr Billet) vervollständigten das musicalische Zeitbild.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 15. **KÖLN, 9. April 1864.** **XII. Jahrgang.**

Pariser Briefe.

(Fortsetzung. S. Nr. 14.)

Die Neuigkeit im Theater der komischen Oper ist zwar nichts weniger als eine komische Oper, aber ein Werk voll scenischen und musicalischen Lebens, das einen bedeutenden und allem Anscheine nach nicht so leicht vergänglichen Erfolg gehabt hat. Die Oper heisst „Lara", das Buch ist von Cormon und Michel Carré, die Musik von Aimé Maillart, dem Componisten von *Les Dragons de Villars,* die in Deutschland unter dem Titel: „Das Glöckchen des Eremiten" gegeben werden. Die erste Vorstellung fand am 21. März Statt.

Von Byron's Lara hat der Held der Oper eben nicht viel mehr, als den Namen; einige Situationen haben die Verfasser dem Gedichte entnommen, übrigens den „Corsar" dabei benutzt, und aus beiden zusammen mit grosser Willkür, aber mit dramatischem Geschick, ein Opernbuch gemacht, dessen Handlung beinahe überall interessant und spannend, aber durchweg ernst ist, wie man es freilich nach dem Inhalt der beiden Erzählungen Byron's nicht anders erwarten kann.

Nach einer ouverturenartigen Einleitung sehen wir beim Aufziehen des Vorhanges das Stammschloss der Grafen Lara mit seinen Thürmen und seinem wohlbefestigten Eingange. Der alte Graf ist gestorben und sein einziger Sohn seit Jahren verschwunden. Man hält ihn für todt, und der König überweist sein Erbe der Gräfin Camilla Flor mit dem Rechte, Namen und Besitz der Lara's auf den Mann ihrer Wahl zu übertragen. Ritterliche Reisende, an ihrer Spitze Ezzelin, der um Camilla's Hand wirbt, erscheinen und begehren Einlass ins Schloss. Aber drinnen haust ein alter treuer Diener, Lambro, der den Glauben an die Rückkehr des eigentlichen Erben nicht aufgibt, sich bis dahin als Herrn betrachtet und trotz dem Befehle des Königs den Rittern den Eintritt verwehrt. Sie entfernen sich, und die nun mit Gefolge erscheinende Gräfin Flor erfährt dieselbe Zurückweisung. Empört entfernt sich die Gräfin; Lambro freut sich in hübschen Couplets seiner rauhen Standhaftigkeit und Wachsamkeit „*comme un chien fidèle*" und verschliesst hinter sich das Schlossthor.

Zwei Wanderer treten auf. Der ältere sagt zu dem zarten, schönen Knaben, der ihn begleitet:

> *Regarde, enfant, c'est la patrie,*
> *Rivage heureux, terre chérie,*
> *Eden qu'autrefois j'ai quitté!*

Es ist Lara, dem Gulnare als Kaled in männlicher Kleidung folgt. Bald darauf erblickt er Camilla, die er als Kind verlassen, und fühlt, dass er sie liebt. Er verschwindet, und kurz nachher erscheint der alte Lambro mit Fackeln am Thore und ladet die ganze Gesellschaft im Namen seines zurückgekehrten Herrn ein, ins Schloss zu treten. Und das war Zeit, denn ein Gewitter zog herauf und der erste Act hatte bereits eine Stunde gedauert.

Die Musik zu diesem Acte ist ansprechend, ohne durch Neuheit oder besondere Charakteristik aufzufallen. Was man indess im ernsteren Genre zu erwarten hat, zeigt der Gesang Lara's und Kaled's bei ihrem ersten Auftreten. Ausserdem machen Couplets von Ezzelin und Lambro, und der Wechsel von Männerchören mit Frauenchören die Scene musicalisch ziemlich lebendig.

Im zweiten Acte befinden wir uns auf dem Feste, das Lara in seinem Schlosse gibt. Gulnare (Kaled) unterbricht seine vertrauliche Unterhaltung mit Camilla, denn die Liebe, welche sie für ihn tief im Herzen trägt, ist wachsam. Sie kommt, um ihrem Herrn Lebewohl zu sagen. Die Bitten des Paares, sie von diesem Entschlusse zurückzubringen, führen eine der musicalisch wirkungsvollsten Scenen der Oper herbei: Gulnare singt eine arabische Legende — der Inhalt, ihrer eigenen Lage ähnlich, reisst sie fort, ihr Auge blitzt und schleudert zugleich mit Wort und Ton die Gluth der Eifersucht gegen die Nebenbuhlerin.

„Es ist ein Weib!“ ruft Camilla — aber Gulnare lenkt wieder in die ruhige Melodie der Ballade ein. Doch von Hass entflammt, das Glück der Feindin zu vernichten, verräth sie dem Ezzelin, den gleiche Eifersucht quält, dass Lara nicht der Graf Lara, sondern der Corsar Conrad sei. Mit diesem Geheimnisse bewaffnet, tritt Ezzelin in den Festsaal und schleudert die furchtbare Anklage gegen Lara. Dieser aber weist ihn entrüstet zurück, fordert auf den nächsten Morgen ihn zur Genugthuung und fährt fort, in ausgelassener Freude mit dem Becher in der Hand zu jubeln.

Diese Scene bildet ein Finale, das in seinen Dimensionen und in der Behandlung des Orchesters weit über alles hinausgeht, was man auf dem Theater der komischen Oper je gehört hat; es ist ganz und gar im Stile der grossen Oper geschrieben und bietet vielleicht in zu hohem Grade alle Mittel glänzender Instrumentirung auf. Allein es macht eine grosse Wirkung, wie denn überhaupt der ganze zweite Act an Frische der musicalischen Inspiration, Charakteristik der Solostimmen und dramatischem Leben leicht alles übertreffen dürfte, was die französische Muse des lyrischen Drama's in den letzten Jahrzehenden hervorgebracht hat. Der Gesang Gulnare's muss bei jeder Aufführung wiederholt werden, und auch gegen das Finale ist von den öffentlichen Stimmen keine einzige in entschiedener Opposition; nur können Einige, die am Hergebrachten hangen, es nicht verwinden, dass Musik von solchen Intentionen und Ausführungen im Theater Favart gemacht wird! Und das sprechen sie vier Wochen, nachdem sie die „Freiheit der Theater“ als das Heil der Tonkunst gepriesen haben, aus! Ich glaube, dass man in Deutschland, wohin Maillart's Lara gewiss den Weg finden wird, daran nicht den geringsten Anstoss nehmen wird. Hiess doch sogar der Don Giovanni von Mozart bei seinen ersten Aufführungen *Dramma giocoso.*

Im dritten Acte hat nun aber der Lara der französischen Librettisten weder mit dem Lara, noch mit dem Corsar Byron's die geringste Charakterfarbe gemein, denn er wird eher einem hochsentimentalen spanischen „Arzte seiner Ehre“ ähnlich, als einem Manne, der Jahre lang ein Seeräuberleben geführt.

Die Scene zeigt ihn uns, wie er aus einem schweren Traume erwacht, den er in Ergriffenheit schildert. Er sah sich wieder mitten unter seinen Raubgenossen und theilte ihren wilden Taumel, als plötzlich ein Kampf begann und er selbst tödlich verwundet in Kaled's Armen starb. Dergleichen Traumerzählungen sind freilich nichts Neues, aber musicalisch genommen ist hier daraus eine glänzende Scene für den Tenor geworden. Der alte Lambro bringt ihm das Schwert und das Testament seines Vaters; sein erster Blick fällt auf die Stelle, in welcher sein Vater ihm befiehlt, lieber zu sterben, als sich je zu erniedrigen. Dies schmettert ihn nieder; er beschliesst, dem Erbe und dem Glück der Liebe zu entsagen, demüthigt sich, wie ein Büssender, der ins Kloster gehen will, vor seinem Feinde Ezzelin, erklärt vor aller Welt, er sei nicht Lara, sondern der Corsar Conrad, und kehrt, gestützt auf Gulnare und auf den treuen Lambro, der ihn nicht verlassen will, auf sein Schiff, das man im Prospect sieht, und zu den Seeräubern zurück. Diese Katastrophe und das Tragische, das darin liegen soll, mögen die beiden Librettisten verantworten: das letztere verschwindet besonders noch dadurch, dass Lara bei seiner Entsagung doch wieder lügt, indem er seine wahre Abkunft läugnet. Aber auch hier macht die Musik die Mängel des Textbuches in vieler Hinsicht wieder gut und lässt die Theilnahme der Zuschauer nicht sinken; auch kann man, abgesehen von der Idee der Katastrophe, nicht läugnen, dass die Wendung mit Geschick herbeigeführt wird.

Das Haus ist jedes Mal überfüllt bei den Wiederholungen der Oper. Der Erfolg der Darstellung beruht besonders auf den Trägern der beiden Hauptrollen, Lara's und Kaled's. Montaubry führt seine dankbare Partie sehr gut durch, und in der Rolle des Kaled hat sich ein neues Talent in der Person der Madame Galli-Marié offenbart, welches durch Wahrheit des Spiels noch mehr als durch den ausdrucksvollen Gesang in Erstaunen gesetzt hat.

(Schluss folgt.)

Das Operntheater in Wien.

[Als Vorwort zu der statistischen Uebersicht der Leistungen des wiener Operntheaters im abgelaufenen Theaterjahre vom 1. Juli 1863 bis 31. März 1864 enthalten die wiener „Recensionen“ in ihrer Nr. 14 eine starke Philippika gegen die Leitung dieser Kunstanstalt. Da die Vorwürfe durch die Anführung von Thatsachen als wohlbegründet erscheinen, so ist es sehr erfreulich, einmal in einem öffentlichen Blatte einer so eingehenden, der Wahrheit allein huldigenden, ohne andere Leidenschaft als die der Entrüstung über die Missbräuche und Unterlassungen geschriebenen, von keiner anderen Gunst und Liebe als der Liebe zur Kunst eingegebenen Darstellung der Verhältnisse einer der ersten Bühnen Deutschlands zu begegnen. Ob die freimüthige Anklage eine praktische Wirkung haben werde, oder ob die Redaction, wie wir es an unserer Zeitschrift leider auch oft genug erfahren, eine Danaiden-Arbeit thut, indem sie beharrlich auf Besseres dringt, das muss die nächste Saison lehren. Eine sichere oder auch nur wahrscheinliche Hoffnung auf den Einfluss unabhängiger

Kritik auf die Vorstände deutscher Kunstanstalten und deren Capellmeister und Regisseure zu setzen, wäre ein sanguinischer Optimismus. Wir wollen aber den hauptsächlichen Inhalt des Aufsatzes aufnehmen, um diese Zustände auch im Auslande bekannt zu machen; vielleicht kommt dann von London oder Paris ein Rückschlag, der ein Gefühl der Scham weckt, das zur Besserung führt.]

Die negativen Resultate der eben verflossenen Opern-Saison liegen deutlich vor. Ein Novitäten-Unicum — Offenbach's „Rheinnixen" — bildet die einzige operistische Ausbeute von Belang; von länger nicht gegebenen Opern kam gleichfalls nur ein bescheidenes Exemplar — Halevy's „Musketiere der Königin" — zur Wiederaufnahme, und von Opern, die etwa ein Jahr nicht gegeben worden, wurden nachstudirt und theilweise neu besetzt: „Oberon", „Der Postillon von Lonjumeau", „Lucrezia Borgia", „Die Stumme von Portici", „Der Prophet". Das sind die vollständig aufgezählten Ruhmesthaten einer neunmonatlichen Opern-Saison in der Haupt- und Residenzstadt Wien. Um das zu erreichen, zahlen die Steuerpflichtigen dem Staate jährlich wohl an die 200,000 Gulden und ausserdem, wenn sie's mit eigenen Ohren hören wollen, ein theures Eintrittsgeld. Um das zu erreichen, sind im Personale manche Fächer dreifach besetzt und werden viele Tausende von Gulden an die Acquisition einzelner Stimmen oder an die Erhaltung routinirter Mittelmässigkeiten gewandt. Um das zu erreichen, fungiren am Operntheater drei Capellmeister, drei Orchester-Directoren, zwei Correpetitoren, ein General-Chorführer, ein regisseurähnlicher Inspicient, ein Ober-Regisseur, ein gesangskundiger artistischer Director, ein literaturkundiger Secretär und ein salonfähiger Oberstkämmerer mit permanentem hofräthlichem Beirath!!

Und dennoch finden so edle und fruchtbringende Bestrebungen keine Anerkennung, keinen Dank, ja, nicht einmal andere als officiös bestallte Vertheidiger. Wir Undankbaren, was wollen wir denn noch mehr, als drei ganze neue Acte von Offenbach und drei ganze wiederaufgenommene Acte von Halévy?! Macht das denn nicht — in neun Monaten — für jedes Vierteljahr ein angestrengtes Studium von einem neuen und einem alten Acte?! Und wir sind noch nicht, noch immer nicht zufrieden?!

Zur Steuer der Wahrheit muss freilich gesagt werden, dass die Direction des Operntheaters Einiges mehr als das von ihr Geleistete versprochen und eine classische Oper sogar „vorbereitet" hatte. Aber die Vorbereitung der Gluck'schen „Iphigenie in Aulis" dauerte vom Frühherbste bis Weihnachten, um sie endlich ... auf die nächste Saison zu verschieben. Wir wissen, dass die Direction sich vielfach mit den Unpässlichkeiten der Mitglieder und mit den ausserordentlichen Beurlaubungen im Juli und August zu decken sucht. Was nun letztere betrifft, so hätte, wie uns dünkt, weit eher die Kritik ein Recht, der Direction den Missbrauch mit den Beurlaubungen vorzuwerfen, als es der Direction ansteht, diesen Missbrauch als eine Entschuldigung anzuführen.

Allein activ vorhanden waren im Juli die Damen Fabbri-Mulder, Krauss, Tellheim, Kropp, Destinn und Bettelheim, die Herren Erl, Walter, Dalffy, v. Bignio, Hrabanek, Schmid, Mayerhofer, also quantitativ jedes Fach mindestens doppelt besetzt, nebst den Herren Capellmeistern Proch und Dessoff. Wenn dieses Personal als befähigt erachtet wurde, die wichtigsten Repertoire-Opern (Mozart, Meyerbeer u. s. w.) zur Aufführung zu bringen, so konnte dasselbe eben sowohl zur relativ genügenden Besetzung einer neuen oder neu in Scene gesetzten Oper verwandt werden. Vom August an aber waren auch bereits die Damen Wildauer und Dustmann, etwas später Fräulein Liebhardt, dann Herr Draxler, und im September die Herren Beck und Ander (letzterer nur durch Unwohlsein noch circa zwei Wochen aufgehalten) in Thätigkeit. Dessenungeachtet aber erlebten wir erst am 4. October die Wiederaufnahme der „Musketiere" (besetzt, mit Ausnahme einer Rolle, durch Mitglieder, die schon vom 1. Juli an activ waren) und erst am 4. Februar die erste und einzige Novität!

Krankheiten! Das ist das grosse Wort der Entschuldigung! Wenn wir aber das Unpässlichkeits-Verzeichniss des Theaterzettels Revue passiren lassen, so finden wir kein anderes längeres Unwohlsein eines Mitgliedes verzeichnet, als das des Herrn Ander, der nach Beendigung seines Urlaubs krankheitshalber erst am 15. September auftreten konnte. Sonst ist während der ganzen Saison unseres Wissens Niemand so nennenswerth krank gewesen, dass dadurch das Einstudiren neuer oder lange nicht gegebener Werke hätte vereitelt werden können. Wenn also auch die Schonung, die Herr Ander beanspruchte, durch einige Wochen die Proben zur „Iphigenie" und zu den „Rheinnixen" verzögerte*), so hätte doch, wie uns dünkt, die Zeit von 6—7 Wochen nach der Aufführung der „Rheinnixen" zum endlichen Herausfördern der „Iphigenie", die ja schon ziemlich vorbereitet war, genügen sollen. Wenn aber auch die Aufführung des Gluck'schen Werkes den Wiederholungen des Offenbach'schen zum Opfer fallen musste, so ist dies allein noch immer kein triftiger Grund für die leider constatirte Stagnation überhaupt. Das Un-

*) Ein genialer Einfall war es jedenfalls, die Herren Ander und Beck mit den Proben zur Offenbach'schen und zur Gluck'schen Oper gleichzeitig zu überbürden, wodurch dann beide Opern verzögert, die eine ganz unmöglich gemacht wurde.

wohlsein des Herrn Ander, welches ihn übrigens nicht gehindert hat, die einzige neue Tenor-Partie der Saison durchzuführen, konnte doch noch weniger die Herren Walter und Wachtel hindern, ihrerseits eine oder die andere neue Rolle ihrem Repertoire beizufügen. Die Vernachlässigung in dieser Beziehung ist daher grösstentheils, wenn nicht einzig und allein, der Saumseligkeit oder ungeschickten Eintheilung Seitens der unmittelbar leitenden, der widerspruchsvollen Energielosigkeit und dem Mangel an künstlerischem Verständnisse Seitens der mittelbar leitenden Kräfte zuzuschreiben. Dass jedes Repertoire einer jährlichen Auffrischung durch Novitäten und Reprisen dringend bedarf, diese elementare Wahrheit ist schon so oft und eindringlich an dieser Stelle gepredigt worden, dass eine weitere, ausführliche Erörterung nicht mehr vonnöthen ist. Eben so ist die Klage über die geringe Production der Gegenwart und das Veraltetsein der classischen Opern schon hinlänglich oft auf das richtige Maass zurückgeführt worden. So wenig Bedeutsames in der Oper auch geleistet wird, das relativ Beste aus diesem Wenigen soll immerhin zur Kenntniss des Publicums gebracht werden, das ist die Schuldigkeit einer Opern-Direction. So gut man bei Offenbach eine Oper bestellen konnte, so gut konnte man in derselben Saison auch einheimische Componisten durch Aufführung ihrer Werke fördern, so gut konnte man es mit Hiller's „Katakomben", mit den neuen Opern von Richard Wüerst, Gustav Schmidt, Max Bruch u. v. A., dessgleichen mit den neueren französischen Erzeugnissen versuchen. Was vollends die Reprisen anbelangt, so würden — das ist so selbstverständlich, dass nur allein unsere Opernleitung es nicht zu fassen vermag — Gluck, Mozart (Idomeneo), Cherubini, um nur der Meister ersten Ranges zu gedenken, wohlverstanden in passender Auswahl, sorgsamer Bearbeitung und stilgemässer Darstellung, für unser Opern-Repertoire die köstlichste Ausbeute liefern, auf den Geschmack unseres Publicums den wohlthätigsten Einfluss üben, unseren Sängern die schönsten Anlässe zum Studium der gediegenen Opern-Literatur und zur Geltendmachung ihrer musicalisch-dramatischen Fähigkeiten darbieten.

Dass Letzteres — das Anrecht jedes einzelnen Mitgliedes auf entsprechende Beschäftigung — von der Direction in ihrer gedankenlosen Consequenz durchaus vernachlässigt wird, gerade das betrachten wir als einen der wundesten Flecke in unserem Opern-Organismus. Entsprechend nennen wir aber nur die Beschäftigung, die dem Einzelnen Gelegenheit gibt, sich dem Publicum von seiner besten Seite zu zeigen, seine stärksten Eigenschaften herauszukehren und als eifriges Einzelglied die Gesammtwirkung zu unterstützen. Es ist aber zu bedauern, dass unsere Sänger wegen Mangels an neuen Partieen aus ihren Raouls, Roberts, Manrico's, ihren Leonoren, Valentinen, Agathen, ihren Marcels und Bertrams nicht herauskommen. Das muss nothwendig einen Stillstand in der Entwicklung ihrer künstlerischen Eigenschaften hervorbringen. War unser musicalisches Publicum nicht allgemein überrascht, als neulich am Charfreitage Herr Walter den Bach'schen Evangelisten so musterhaft stilgemäss vortrug? Mit mancher ihm gut liegenden neuen Partie hätte Herr Walter einen bedeutenden Erfolg haben können, während er jetzt nur so beiläufig mitsingt, wie die Anderen. Und wie wird Fräulein Bettelheim am Operntheater behandelt? Was ist geschehen seit zwei Jahren, um diese prachtvolle Stimme, verbunden mit so viel Eifer und richtigem Verständnisse, geltend zu machen und glänzen zu lassen? Nicht eine Oper ist bisher aufgeführt worden, welche uns Fräulein Bettelheim in einer für sie besonders dankbaren und für uns neuen Partie vorgeführt hätte, als Beweis, dass die Direction die Kräfte, die sie besitzt, auch kennt und sie zu verwerthen weiss. Selbst für das anscheinend protegirte Fräulein Destinn geschieht eigentlich nichts Günstiges, nicht das Rechte; denn wenn man sie die Ortrud, Azucena, Fides singen lässt, so compromittirt man sie mehr, als man sie hebt, während auch sie durch bescheidene, aber speciel für sie passende Beschäftigung gehoben werden könnte. Dessgleichen wird es auch mit Fräulein Tellheim gehen. Zuerst lässt man die Anfänger unbeachtet, dann zieht man sie plötzlich ans Tageslicht, nicht weil sie reif sind, sondern weil ein Zufall gerade eine Rolle vacant werden lässt, und dann lässt man sie ohne reifliche Vorbereitung Partieen singen, die ihnen zu schwer sind. Und was ist in dieser Saison für unsere lebendigsten Darstellungskräfte, für Frau Dustmann, Fräulein Wildauer, Herrn Ander und Herrn Beck geschehen? Für erstere gar nichts, für die letzteren die Zutheilung jener flachen Partieen in den „Rheinnixen". Herr Wachtel hat in keiner neuen Oper gesungen, die beiden Bassisten Draxler und Schmid haben keine neuen Rollen bekommen, der tüchtige Mayerhofer auch nur eine schlechte in den „Rheinnixen"; der hoffnungsvolle Bignio ward in einer französischen Spielrolle blamirt — kurz, nicht ein Mitglied des Sänger-Personals hat Ursache, am Schlusse der Saison seiner Direction für die ihm zu Theil gewordene Beschäftigung dankbar zu sein. Wenn aber dann die Direction über die geringe Willfährigkeit der Mitglieder klagt, so darf man diese wohl entschuldigen, denn woher sollte unter einer so verwahrlosten und verwahrlosenden Leitung die Willfährigkeit kommen? Etwas muss für den Ehrgeiz des Schauspielers gethan werden, sonst verkümmert er oder wird schwierig.

Wie für den Einzelnen, so wird aber auch fürs Ganze, fürs Zusammenwirken, fürs Ensemble nichts gethan. Noch immer hat das Operntheater keinen Regisseur und keine Autorität für den Gesangsvortrag. Mehrere unserer Sänger haben Sinn und Geschick für stilgemässen Vortrag — sie erhalten aber nicht die richtige Anleitung. Die Capellmeister haben in der Regel nicht viel Sinn dafür, sind auch mehr mit dem Orchester beschäftigt, die Clavierproben dienen mehr nur zum Auswendiglernen der Partieen. Herr Salvi, der im Anfange seiner Directions-Carrière einige Anlagen zur passenden Verwendung und Behandlung der Stimmen verrieth, scheint auch dies nicht mehr zu vermögen, oder keine Autorität zu haben. Und so trifft es sich, dass einige Vorstellungen gut klappen, wie z. B. der „Postillon", wo die Mitwirkenden an ihrem Platze sind und ihnen Lust und Talent zu Gebote steht, während in der Mehrzahl der abgespielten Repertoire-Opern der Erfolg der Einzelleistungen von der momentanen Disposition der einzelnen Kehlen und Gemüther abhängig bleibt, das Ensemble aber, namentlich die Scenirung, vielfach gegen den guten Geschmack, gegen Vernunft und Wahrscheinlichkeit verstösst und in Bezug auf sinngemässe Ausstattung oft Alles zu wünschen übrig lässt.

Entschieden besser ist in dieser Beziehung das Ballet bestellt. Ihm wendet sich alle Sorgfalt der Ausstattung zu, ihm gebührt die Anerkennung, dass es nicht bloss durch Einzelkräfte, wie Fräulein Couqui, Fräulein Friedberg, die Herren Price und Frappart, sondern auch durch ein compactes, wohlgegliedertes Ensemble wirkt.

An den 259 Spielabenden haben 192 Opern- und 67 Ballet-Vorstellungen Statt gefunden. Aufgeführt wurden 38 Opern, darunter 1 neu, 1 neu einstudirt, und 12 Ballette, darunter 1 neu, 1 neu einstudirt. Die Opern waren: Adam: Der Postillon (nachstudirt) 14 Mal. Auber: Die Stumme von Portici (nachstudirt) 7 Mal. Balfe: Die Zigeunerin 2. Beethoven: Fidelio 5. Bellini: Norma 3. Boieldieu: Die weisse Frau 5. David: Lalla Rookh 4. Donizetti: Lucrezia Borgia (nachstudirt) 4; Belisar 1; Linda von Chamounix 3; Lucia von Lammermoor 3; Dom Sebastian 3. Doppler: Wanda 1. Flotow: Alessandro Stradella 7; Martha 4. Gounod: Margarethe 7. Halévy: Die Jüdin 7; Die Musketiere der Königin (neu einstudirt) 5. Kreutzer: Das Nachtlager in Granada 3. Marschner: Hans Heiling 3. Meyerbeer: Robert der Teufel 12; Die Hugenotten 11; Der Nordstern 1; Der Prophet (nachstudirt) 3. Mozart: Die Zauberflöte 4; Don Juan 6; Die Hochzeit des Figaro 1. Offenbach: Die Rheinnixen (neu) 7. Rossini: Wilhelm Tell 6. Spohr: Jessonda 3. Verdi: Der Troubadour 13; Hernani 4; Rigoletto 2. Wagner: Lohengrin 6; Der fliegende Holländer 5. Weber: Der Freischütz 6; Oberon (nachstudirt) 5; Euryanthe 4 Mal.

Johannes Brahms.

Johannes Brahms, Sohn eines Musikers in Hamburg und Schüler von Eduard Marxsen, wurde im Herbste 1853, als er neunzehn Jahre zählte, von Robert Schumann in einer so glänzenden Weise, wie es selten vorkommt, in die musicalische Welt eingeführt. Die „Neue Zeitschrift für Musik" enthält in ihrer Nummer vom 28. October 1853 folgenden, „Neue Bahnen" überschriebenen Artikel von Robert Schumann: „Es sind Jahre verflossen — beinahe eben so viele, als ich der früheren Redaction dieser Blätter widmete, nämlich zehn —, dass ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrengter productiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Productionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind. Ich habe hier im Sinne: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tiefsinnigen, grosser Kunst beflissenen geistlichen Tonsetzers C. F. Wilsing nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der grössten Theilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgange einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heisst Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten, bekannten Meister empfohlen. Er trug auch im Aeusseren alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Clavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen

machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Sinfonieen —Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangs-Melodie sich durch alle hindurchzieht —, einzelne Clavierstücke, theilweise dämonischer Natur, von der anmuthigsten Form — dann Sonaten für Violine und Clavier — Quartette für Saiten-Instrumente — und jedes so abweichend von den anderen, dass sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfalle, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet. Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüssen ihn bei seinem ersten Gange durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbern und Palmen; wir heissen ihn willkommen als starken Streiter. Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündniss verwandter Geister. Schliesst, die Ihr zusammengehört, den Kreis fester, dass die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend.“

So glänzend diese Einführung, so gefährlich war sie. Die Anhänger Schumann's waren geneigt, den Empfohlenen als musicalischen Messias jubelnd zu begrüssen, die Gegner des Meisters sofort bereit, die ganze Sache als Humbug zu verschreien. Schumann konnte nichts weiter für seinen Schützling thun, als dass er die Firmen Breitkopf und Senff bewog, des jungen Mannes erste Compositionen zu drucken; die Nacht des Wahnsinns umhüllte bald darauf den Geist Schumann's. So trat denn Brahms seinen Weg allein an und erhielt zunächst, seitdem er am 17. December 1853 in Leipzig öffentlich gespielt hatte, fast mehr Wunden als Lorbern. Angriffe und vornehm abweisende Urtheile waren häufiger als Anerkennung und Aufmunterung; der Componist wie der Clavierspieler wurden gleich scharf kritisirt, und seine Laufbahn entsprach nicht den prophetischen Worten Schumann's. Sie war langsamer und dornenvoller, als die Beschützer des jugendlichen Talentes dachten. Was durch Unvorsichtigkeit in einem Augenblicke verdorben war, musste im Laufe von Jahren wieder gut gemacht werden; was Brahms nicht im ersten Anlaufe eroberte, hatte er durch schrittweise vorgehende Anstrengung und Arbeit allmählich zu erwerben.

In kurzen Zwischenräumen erschienen bald nach Schumann's Empfehlung Compositionen von Brahms in neun Heften. Es waren drei Clavier-Sonaten, drei Liederhefte, ein Clavier-Trio, endlich Scherzo und Variationen für Pianoforte. Das Anfangs durch Parteieifer (?) getrübte Urtheil hat sich jetzt wohl dahin festgestellt, dass die Sonaten, von denen die in *F-moll* die bedeutendste ist, einen begabten, phantasievollen Verfasser zeigen, der aber in jugendlich übersprudelndem Eifer noch nicht die Gesetze des Stils und der Formenschönheit kennt, sie oft keck und eigensinnig überschreitet. Leichteren Eingang fanden die Lieder, welche an Schubert und Schumann erinnern und zum Theil, besonders die nach Eichendorff'schen Texten, echt poetisch sind. Es ist in ihnen, wie in später gedruckten Liedern, das eigentlich charakteristische Wesen von Brahms, eine weiche, innige, träumerische Romantik und ein feines dichterisches Gefühl ausgeprägt. Bezeichnend für seine Natur sind auch namentlich die Variationen über ein Schumann'sches Thema (Op. 9). Man hat irgendwo richtig gesagt, Brahms sei nicht ein Schumannianer, sondern eine mit Schumann nahe verwandte Natur zu nennen, die nur brausend und schäumend begonnen habe und sich abklären müsse.

Nachdem das erste Auftreten des Componisten den angeregten Erwartungen nicht ganz entsprochen hatte, widmete er sich in Hannover, Düsseldorf und Hamburg eingehenden Studien und machte gelegentlich Kunstreisen, auf denen er als Clavierspieler auftrat, indem er neben eigenen Arbeiten besonders Werke von Bach, Beethoven und Schumann vortrug. Auch hier ähnliche Schwierigkeiten; Spiel und Richtung verriethen eine feine und sinnige Natur, aber die Masse wollte grosse Eindrücke und behandelte Brahms ziemlich lau. Wie sein künstlerisches Schaffen, so scheint sein Clavierspiel sich neuerdings vertieft zu haben. Man rühmt es jetzt als überaus weich und fein, ohne dass es der Kraft entbehrt, wo es noth thut; es schmiegt sich mit Geist und inniger Empfindung den Compositionen an und hält sich mit künstlerischer Würde von allem Virtuosenflitter fern.

Seit dem Spätherbste 1862 lebt Brahms in Wien und wurde dort vor einigen Monaten, nach dem Tode Stegmayer's, Chormeister der Sing-Akademie. Er hat sich in den letzten (etwa vier) Jahren mit Energie auf zwei der bedeutendsten Gebiete begeben, auf die Gebiete der Kammermusik und der Orchester-Composition, somit bewiesen, dass er nach dem Höchsten strebt. Er hat eine Serenade für grosses Orchester in *D-dur* (Op. 11) und eine zweite für kleines Orchester, Bratschen, Bässe und Bläser (Op. 16) geschrieben; für Chor Marienlieder, Gesänge mit Harfe und Hörnern, einen Begräbnissgesang und ein *Ave*

Maria. Unter seinen neueren Claviersachen zeichnen sich Variationen über ein Händel'sches Thema durch reiche, glatte, kunstvolle Arbeit besonders aus.

Ein Theil der Kritik ist geneigt, von ihm Bedeutendes auf dem Gebiete der Kammermusik zu erwarten. Zwei Quartette für Clavier, Violine, Bratsche und Violoncell (*G-moll* und *A-dur*, Op. 25 und 26) und das etwas früher gedruckte Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelle werden als seine am besten durchgearbeiteten Compositionen bezeichnet. Ein wiener Kritiker sagt von Brahm's: „Künstlerische Würde, tiefer und zugleich anspruchsloser Ernst, diese Eigenschaften sind es, die ihn über das Maass des Gewöhnlichen hinausragen lassen. Ihm ist die Kunst noch ein heiliger Beruf; möge sie ihm dies immer bleiben!"

Darin stimmen wir vollkommen überein: aber Wille und Absicht allein machen noch nicht den hervorragenden Componisten, so wenig wie ein edler Charakter und eine richtige Einsicht in die Formen der Poesie den Dichter machen. Das ist freilich ein Gemeinplatz, allein er kann einem grossen Theile der heutigen musicalischen Kritiker nicht oft genug wiederholt werden. Namentlich die Anhänger der Schumann'schen Schule unter den deutschen Kritikern lassen sich — wie es Schumann selbst widerfuhr — gar zu leicht verleiten, die überzeugungsvolle Richtung eines Musikers auf das Höhere und Edlere in der Kunst für dessen inneren Beruf, für eine ausgemachte Berechtigung zum Schaffen zu nehmen, mithin die Gesinnung für eine sichere Bürgschaft des Genies zu halten. Auch uns ist die Gesinnung und das Streben eines Künstlers nach dem Edeln etwas Hochheiliges, aber die vollste Anerkennung dieses Strebens darf uns doch nicht an der ernsten Prüfung hindern, ob dieser Kraft des Willens auch die zum künstlerischen Schaffen nothwendige Ergänzung derselben, das Genie, entspreche. „Allein ich will" — sagt Faust; aber der satanische Prakticus, der manche tausend Jahre an der harten Speise der göttlichen Welteinrichtung kaut, erwiedert ihm:

„Das lässt sich hören.
Doch nur vor Einem ist mir bang:
Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang."

Es lässt sich nicht läugnen, dass die oben bezeichneten Kritiker durch die Achtung vor dem Willen eine gewisse Scheu vor der Prüfung neuer Erzeugnisse, nicht nach der Intention des Componisten, sondern nach dem Resultate dieser Intention besitzen, und dass diese Scheu sie hindert, den rein musicalischen Maassstab anzulegen. Zu diesen Bemerkungen haben uns gerade die zwei Clavier-Quartette, die neuesten Werke von Brahms, veranlasst, bei deren Anhörung das Talent des Componisten durch das furchtbare Tongewühl aller vier Instrumente durch einander ohne Ruhe und Rast und ohne melodische Lichtpunkte dermaassen verhüllt und erdrückt erscheint, dass schwer an ein Verständniss des Ganzen, geschweige denn an einen wohlthuenden oder erhebenden Eindruck auf Gemüth und Phantasie zu denken ist.

Die bisher im Druck erschienenen Compositionen von Brahms sind folgende:

Op. 1. Sonate für Pianoforte (*C*). 2. Sonate für Pianoforte (*Fis-moll*). 3. Lieder. 4. Scherzo für Pianoforte (*Es-moll*). 5. Sonate (*F-moll*). 6. und 7. Lieder. 8. Trio. 9. Variationen für Pianoforte über ein Schumann'sches Thema. 10. Balladen. 11. Serenade für grosses Orchester. 12. *Ave Maria* für weiblichen Chor. 13. Begräbnissgesang für gemischten Chor. 14. Lieder. 15. Concert für Pianoforte. 16. Serenade für kleines Orchester. 17. Gesänge für Frauenchor mit Harfe und Hörnern. 18. Sextett für Streich-Instrumente. 19. Lieder. 20. Duette. 21. Variationen für Pianoforte. 22. Marienlieder für Chor. 23. Variationen für Pianoforte zu vier Händen. 24. Variationen und Fuge für Pianoforte nach Händel. 25. und 26. Clavier-Quartette (*G-moll* und *A-dur*).

Zehntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn
Ferdinand Hiller,

Dinstag, den 5. April 1864.

Das zehnte hat die Reihe unserer Winter-Concerte im Gürzenich auf eine Weise beschlossen, welche die beste Empfehlung für den Wiederbeginn der künftigen Saison sein wird; denn selten hat wohl eine Zuhörerschaft in allen ihren Fractionen so allgemein befriedigt einen Concertsaal verlassen, wie dies am 5. April hier der Fall war. Das Programm und die Ausführung können sich gleichberechtigt in die Ansprüche auf diesen Erfolg theilen. Beethoven, Mendelssohn und Hiller, eingeführt in den Saal durch die glänzende, sinfonieartige Concert-Ouverture in *A-dur* von Julius Rietz, brachten ihre Gaben dar: Hiller zwei schön empfundene, im altitalienischen Kirchenstile gehaltene „Marienlieder", die vom Chor ohne Begleitung ausdrucksvoll gesungen wurden; Mendelssohn sein zwar oft gehörtes, aber stets durch die Grösse der Auffassung und die geschickte Verwendung des achtstimmigen Chors und der wogenden Tonmassen des Orchesters imponirendes Gemälde vom Auszuge Israels aus Aegypten; Beethoven endlich zwei seiner herrlichsten Schöpfungen, das Concert für die Violine und die Sinfonie in *C-moll* mit dem siegprangenden Schlusssatze in *C-dur*.

Das Concert „für Violine" — so steht auf dem Titelblatte —, es sollte aber heissen: das Concert „für Joseph Joachim", und so würde Beethoven es genannt haben, wenn er gehört hätte, wie dieser geniale Künstler sich in seinen Geist versenkt und als sein anderes Ich mit seinem Werke verwachsen ist. Aber ach, der arme Beethoven hätte das ja doch nicht hören können, wenn er auch noch unter den Lebenden wandelte! Wir aber, die so viel gehört haben und noch hören, zuweilen auch hören müssen, uns ist es immer,

wenn wir Joachim's Vortrag — schlechtes Wort! — Joachim's Verklärung der Beethoven'schen Gedanken zu vernehmbarer Poesie hören, als wenn es nichts Höheres im ganzen Reiche der Tonkunst gebe, als diese Composition von diesem Künstler ins volle Leben gerufen.

Ausser dem Beethoven'schen Concerte spielte Joachim noch ein Adagio von Hiller (aus Op. 87) mit Pianoforte-Begleitung, welches selbst nach dem über Alles schönen Adagio Beethoven's einen tiefen Eindruck machte, dann eine von den dreistimmigen Fugen von Bach für die Violine allein, und war so freundlich, nach dem unendlichen Applaus und Hervorruf noch eine wunderhübsche Gavotte von Bach zuzugeben.

Werfen wir zum Schlusse einen Rückblick auf die Musikzeit von 1863 und 1864, so haben wir wohl Grund genug, mit den Leistungen unseres Concert-Instituts zufrieden zu sein. Von Vocalmusik haben wir in den eilf Concerten (das Fest-Concert bei der Dombaufeier am 16. October v. J. mitgerechnet) gehört: Händel's „Messias" und den dritten Theil des „Salomon"; J. S. Bach's grosse Matthäus-Passion und die Cantate „Liebster Gott" u. s. w.; Lieder *a capella* von Steinekker und Donato aus dem XVI. Jahrhundert; von Beethoven das *Sanctus* und *Benedictus* aus der *Missa solemnis* und Christus am Oelberge; von Gluck Scenen aus Iphigenie in Aulis; von Mozart das *Ave verum*; von Mendelssohn Hymne für Sopransolo und Chor, Hymne für Altsolo, Chor und Orgel, die erste Walpurgisnacht, den 114. Psalm; von Meyerbeer Busslied für Baritonsolo, Chor und Orgel; von Ferdinand Hiller Fest-Cantate für Tenorsolo u. s. w. zur Dombaufeier, Palmsonntag-Morgen, zwei Marienlieder *a capella* (alles neu); von Max Bruch „Die Flucht der heiligen Familie" (neu).

Die Instrumentalmusik für volles Orchester brachte von Ouverturen: Beethoven's Op. 124 (zwei Mal) und „Coriolan", Cherubini „Lodoiska", Méhul „Joseph und seine Brüder", Spohr „Jessonda", C. M. von Weber „Oberon", Mendelssohn „Die schöne Melusine", Jul. Rietz „Concert-Ouverture in *A-dur*", Woldemar Bargiel „Prometheus" (neu). Ferner an Sinfonieen: von Jos. Haydn in *G-dur*; Mozart in *C-dur* mit dem fugirten Finale; Beethoven Nr. VII in *A-dur*; die neunte, Nr. V in *C-moll*; Robert Schumann Nr. II in *C-dur*; Niels W. Gade Nr. VI; Franz Lachner Suite in *D-moll*; Ferd. Hiller Morgenmusik für Orchester in sechs Sätzen (neu).

Der Sologesang war vertreten durch Frau Harriers-Wippern aus Berlin, Fräulein Assmann (zwei Mal), Frau Knöpges-Saart, Frau Rudersdorf aus London, Fräulein Schreck aus Bonn (zwei Mal), Fräulein Jenny Meyer aus Berlin, Fräulein Rothenberger von hier, Fräulein Wiesemann ebenfalls, Fräulein Pels-Leusden von hier, Fräulein Elise Rempel aus Hamm. — Ferner durch die Sänger Niemann aus Hannover; Wolters, Bergstein und einen Dilettanten Herrn B. von hier; Göbbels von Aachen; Karl Hill aus Frankfurt am Main (zwei Mal); Max Stägemann aus Hannover; Julius Stockhausen, Otto aus Berlin.

Instrumental-Solo-Vorträge hörten wir von Frau Clara Schumann und Herrn Ernst Pauer aus London (Fortepiano); von Joachim, von Königslöw, Georg Japha, Leopold Auer (Violine); von Herrn Alexander Schmit und Herrn Alfred Piatti (Violoncello). Herr General-Musik-Director Franz Lachner dirigirte seine Suite für Orchester in *D-moll* im ersten Gesellschafts-Concerte am 27. October vorigen Jahres.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Dem Conservatorium der Musik zu Leipzig ist von dem Cand. theol. und Musiklehrer Helbig ein Capital von 1000 Thlrn. „als Ergebniss langjähriger Thätigkeit und Luxus-Vermeidung" mit der Bestimmung übergeben worden, dass die Zinsen desselben zur Anschaffung von Musicalien verwandt und diese alljährlich den vorzüglichsten und würdigsten Schülern und Schülerinnen als Prämien mit Censur und Widmungsblatt zugetheilt und gegen Ostern jedes Jahres eingehändigt werden. Das Directorium hat dieser Schenkung den Namen „Helbig-Stiftung" beigelegt.

Im fünften Abonnements-Concerte der grossherzoglichen Hofcapelle in Karlsruhe kam eine Orchester-Suite von Joachim Raff, aus fünf Sätzen bestehend, zur Aufführung. Die Aufführung war sehr gelungen, das Publicum spendete lebhaften Beifall und beehrte den anwesenden Componisten durch stürmischen Hervorruf.

Joachim Raff hat vom Grossherzoge von Weimar die goldene Civil-Verdienst-Medaille erhalten.

Der Concert-Director Julius Stockhausen in Hamburg hat sich mit Fräulein Clara Tohsrents aus Berlin verlobt.

Prag. In den Concerten des Cäcilien-Vereins, die bereits ihren 24. Jahrgang erlebt haben, kamen im ersten die Suite in *C-dur* von J. S. Bach und Cherubini's Requiem in *C-moll* zur Aufführung; im zweiten Haydn's Sinfonie in *C-moll* und Mendelssohn's Musik zur Antigone mit Zwischenversen von Christian Küffner; im dritten Gluck's Ouverture zur Iphigenie in Aulis und 2. Act des Orpheus (Frau Prochaska-Schmidt), Arie aus Händel's Herakles (dieselbe Künstlerin), Wiegenlied aus Cherubini's *Blanche de Provence*, dann R. Schumann's Musik zu Manfred (zur Concert-Aufführung eingerichtet von Jos. Bayer).

Paris, 27. März. Der Violinist Hammer, ein Rheinländer aus Elberfeld, lebt seit langer Zeit hier und gibt, wie die meisten der hier ansässigen Künstler, jährlich sein Concert. Im diesjährigen, das in voriger Woche Statt fand, spielte er Mendelssohn's Concert, Beethoven's Clavier-Trio in *Es* mit W. Krüger und dem Violoncellisten Rignault, von seiner Composition eine Phantasie über Motive aus der Traviata, Transcription von Beethoven's „Lob der Thränen", ein Adagio und Tarantella u. s. w. — Alles mit grossem Applaus.

Flotow's „Martha" ist diesen Winter schon fünf Mal von den Italiänern gegeben worden mit Mario und Adelina Patti.

Vier neue Strassen, die auf das neue Opernhaus führen, erhalten die Namen von Halévy, Auber, Scribe und Adam.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniss des eilften Jahrgangs.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 16. **KÖLN, 16. April 1864.** **XII. Jahrgang.**

Pariser Briefe.

(Schluss. S. Nr. 14 und 15.)

(Messe von Rossini. Conservatoire-Concerte. Das Beethoven'sche Violin-Concert in Paris. Beethoven-Fest durch Pasdeloup. *„Les Géorgiennes"* von Offenbach.)

Als ein Ereigniss wird von allen öffentlichen Blättern und in allen Salons die Aufführung einer Messe von Rossini besprochen, welche am 14. März zur Einweihung des mit mehr als fürstlichem Luxus erbauten und ausgestatteten Palastes des Grafen Pillet-Will in der Strasse Moncey vor einer Versammlung vom höchsten Glanze Statt gefunden hat. Gehört habe ich das neue Werk des Meisters nicht, denn nur die Fürsten der Kritik, die musicalischen Vertreter der ersten pariser Blätter, waren eingeladen, allein ich habe die Partitur gesehen und, freilich nur in der kurzen Zeit, die mir dazu vergönnt war, durchblättert. Hiernach erlaube ich mir nicht, ein eigenes Urtheil auszusprechen, glaube jedoch, dass viel Wahres an den lobpreisenden Zeitungsberichten ist, wenn auch die Ueberschwänglichkeit der meisten, von denen einige nicht bloss Palestrina und J. Seb. Bach, sondern selbst Dante Alighieri zu Vergleichen herbeiziehen, bei dem italiänischen Meister selbst ein Lächeln erregen wird, eben so wie das Gerede von gänzlicher Umformung seines Stils, womit die französischen Kritiker bekanntlich stets bei der Hand sind, wenn einmal ein berühmter Componist seine gewöhnliche Manier zu Gunsten (oder zum Nachtheil) eines neuen Werkes verlässt. Dieses Mal gründet sich diese bewunderte Umformung auf einige canonische Imitationen und eine Fuge oder ein grosses Fugato, welches allerdings bei Rossini frappirt. Sonst braucht man nur einen Blick auf die Soli zu werfen, um den Componisten des *Stabat mater* wieder zu erkennen an seinem Stil und glücklicher Weise auch an seinem Genie.

Rossini, der am 29. Februar 72 Jahre alt geworden, hat dieses Werk im vorigen Sommer geschrieben und benennt es *Petite Messe solennelle à quatre parties avec soli et choeurs.* Für Orchester instrumentirt ist sie nicht, die Begleitung führten zwei Pianoforte und ein Harmonium aus; ob er die Absicht hat, ein Orchester dazu zu schreiben, weiss man nicht. Das Beiwort *„petite"* ist übrigens zu bescheiden, denn das Werk enthält alle Sätze einer grossen Messe und meist in ziemlich umfangreicher Bearbeitung.

Das *Kyrie,* nach einem längeren Präludium, zeigt einfach harmonischen Fluss nach Art des älteren italiänischen Kirchenstils. Der Eintritt des *Gloria* ist majestätisch, die Mittelsätze sind Sologesänge, mit dem *Cum sancto spiritu* tritt eine Fuge ein und am Schlusse wiederholt sich der breite Introitus. Das *Gratias* ist ein Terzett für Alt, Tenor und Bass, *Domine Deus rex coelestis* ein Solo für Tenor, *Qui tollis* ein Duo zwischen Sopran und Alt, das *Quoniam* ein Solo für Bass, an welches sich dann erst wieder der Chor mit der Fuge schliesst. Diese Fuge wird allgemein von der Kritik als ein geniales Meisterstück gerühmt, dessen Eindruck ein gewaltiger gewesen sei, was mir auch andere Zuhörer als die officiellen Berichterstatter versichert haben.

Im *Credo* hat Rossini die effectvolle Wiederholung des *Credo ff.* nach jedem Glaubensartikel nach Cherubini's Vorgang angewandt. Das *Crucifixus* ist wiederum ein Solo für Sopran; die Vorbereitung auf das *Et resurrexit* bildet nichts Modulatorisches, sondern nur eine lange Pause, nach welcher dann der Auferstehungs-Hymnus glanzvoll sich aufschwingt. Man rühmt allgemein das Präludium während des Offertoriums; das erste Pianoforte spielte Herr Matthias, das zweite Herr Peruzzi, das Debain'sche Harmonium Herr Lavignac.

Dem *Sanctus,* Chor ohne Begleitung, folgt wiederum ein Gesang für zwei Solostimmen, das *Benedictus.* Auch

das *Agnus Dei* wird von der Solo-Altstimme intonirt, in welche der Chor einfällt; eben so das *Dona nobis pacem*, auf das allein der Chor der Frauenstimmen *pianissimo* antwortet, was von ergreifendem Eindruck gewesen sein soll. Rossini selbst hatte eigentlich bestimmt, dass diese Antwort von einem unsichtbaren Frauenchor gesungen werden sollte, was sich aber bei der geringen Zahl der Ausführenden nicht machen liess.

Die Mittel, mit denen das neue Werk ins Leben trat, waren freilich nur schwach: ein Chor von acht Männer- und sieben Frauenstimmen vom Conservatoire und statt des Orchesters die oben angegebenen Tasten-Instrumente. Die Soli sangen die Geschwister Marchisio, den Tenor Gardoni, den Bass Agnesi von der italiänischen Oper. Das Ganze leitete Herr Cohen.

Rossini selbst war bei der Aufführung nicht zugegen, wohl aber in der Probe Tags vorher, zu welcher an 200 Personen eingeladen waren, welche, Meyerbeer und Auber an der Spitze, den alten Maestro wegen der Jugend seiner Eingebungen begeistert beglückwünschten.

Hoffentlich wird Rossini diese Messe, welche offenbar weit mehr ist als die kleinen Amusements-Compositionen seiner letzten Jahre, nicht in sein Pult verschliessen. Aus der gewählten Form, welche dem Sologesange eine vorherrschende Stelle in dem Werke einräumt, kann man schon mit einiger Sicherheit auf den Stil dieser neuen Composition schliessen, in welcher demgemäss das melodische Element vorherrscht. Und wer möchte nicht dieses Element, das eigentlich Rossini'sche, freudig bei der Wiedererscheinung desselben nach dreissig Jahren begrüssen?

In der Charwoche hat die Concert-Gesellschaft des Conservatoires wieder, wie gewöhnlich, ihre zwei *Concerts spirituels* gegeben, ein Titel, der sie nicht hindert, die Ouverturen zum Freischütz und zu Zampa in ihr Programm aufzunehmen. Gegen die *Eroica* und die Pastoral-Sinfonie wollen wir weniger einwenden, auch nichts gegen das Violin-Concert von Beethoven, welches Herr Jean Becker spielte, aber keinen so grossen Erfolg damit erzielte, wie durch seine Vorträge bei seiner früheren Anwesenheit in Paris. Aber für dieses herrliche Concert, das bei Euch jedes Publicum begeistert, ist den Franzosen noch kein Licht aufgegangen, und das ist wieder einmal ein recht schlagender Beweis, wie es eigentlich mit dem pariser Beethoven-Cultus steht. Ein unparteiischer Kritiker, d'Ortigue, sagt selbst darüber: „Ein grosser deutscher Geiger, Herr Becker, hat das schöne Concert von Beethoven mit grossem, mächtigem Ausdruck vorgetragen, ist aber trotzdem mit bedauernswerther Kälte aufgenommen worden. Dagegen erhielt die Zampa-Ouverture, die gar nicht in den Musentempel des Conservatoriums gehört, grossen Applaus. Das ist traurig und beweist, dass das Publicum der Conservatoire-Concerte auch nicht mehr auf der Höhe des Instituts steht, oder vielmehr, dass das wahre Publicum abdankt und weder Glauben, noch Wissenschaft, noch guten Geschmack, noch heiliges Feuer für das Schöne hat." (*Menestrel*, Nr. 18.)

Und wie ist es kurz darauf Vieuxtemps ergangen? Er kam bloss desshalb nach Paris, um bei dem grossen *Festival Beethoven*, das Pasdeloup im *Cirque Napoléon* gab, dasselbe Concert zu spielen. Die *Gazette et Revue musicale* sagt darüber: „Leider veraltet nichts schneller, als Concerte, und das bewundernswerthe Talent des Spielers war nicht im Stande, die Länge und Kälte dieses Werkes des grossen Meisters zu verdecken. Ein Concert mit drei Sätzen nach einer so ungeheuren Sinfonie! (Es war die neunte.) Beethoven selbst würde das Programm anders eingerichtet haben, denn er hat in der Vorbemerkung zur *Sinfonia eroica* seine Ansicht darüber ausgesprochen, dass man ein längeres Werk nicht dann aufführen solle, wenn die Zuhörer schon ermüdet sind. Die Vernachlässigung dieser Regel war Schuld, dass das Concert nicht mit der Theilnahme angehört wurde, welche es verdient. Vieuxtemps hat desshalb berechtigte Ansprüche auf eine Revanche!" — Ihr müsst uns nothwendig einmal den Joachim herschicken, um die Pariser wo möglich zu bekehren.

Freilich wird das schwer halten, denn mit der neunten Sinfonie geht es ungefähr eben so. Die Aufführung des kolossalen Werkes bei demselben Feste war eine solche, wie sie Paris noch nicht erlebt hat, wenigstens nicht für das Finale, das in den Conservatoire-Concerten niemals durch einen so starken Chor ausgeführt worden ist, wie ihn Pasdeloup zu Stande gebracht hatte. Auch die Solo-Partieen waren gut besetzt. Daher meint denn die Kritik, es wäre ganz recht gewesen, dass Pasdeloup die „ewige Frage über die neunte Sinfonie wieder aufs Tapet gebracht habe; freilich, ihre Lösung zu beschleunigen, stehe nicht in der Macht seines Eifers und seines trefflichen Orchesters. Doch war dieses Mal auch der vierte Satz eben so prächtig, als die drei vorhergehenden, trotzdem, dass die Aufgabe für die Sänger weit schwieriger ist, als für die Instrumentalisten, um nicht von der anderen zu reden, die den Zuhörern zugemuthet wird. Wenn man dieses Werk hört, so kommt es einem doch immer vor, als sei es für Menschen geschrieben, die um einen Fuss grösser sind, und folglich eine halbe Stunde länger aushalten können, als wir." — Nun, der Schluss des Fest-Concertes gab allerdings auch einen Beweis dafür, dass das jetzige pariser Geschlecht die Geduld verliert, wenn man ihm zu viel gibt, denn vor der Schluss-

Nummer, welche die Musik zu den „Ruinen von Athen“ brachte, verliess die Hälfte der Zuhörer den Saal.

Am 17. März fand die feierliche Enthüllung des Denkmals Statt, welches Halévy auf dem israelitischen Kirchhofe errichtet worden ist. Es macht den Parisern Ehre, dass schon zwei Jahre nach Halévy's Tode — er starb an demselben Monatstage — ein so schönes Monument, dessen Ausführung reiche Mittel erforderte, sein Grab zieren konnte. Auf einem Fundamente von rothem Granit erheben sich drei Stufen von weissem Marmor, welche auf zweiunddreissig umkränzten Schildern die Namen der Werke des Componisten zeigen; über diesen Kränzen erhebt sich die lebensgrosse Statue in der Tracht der Mitglieder der Akademie, durch die Falten eines Mantels malerisch drapirt. Der Chor des Conservatoires stimmte einen biblischen Text auf die Musik der Grabscene aus Guido und Ginevra an, und bei den Worten:

Il s'endort; son sommeil,
C'est l'immortel réveil!

fiel die Hülle. Die Idee und der Bau des Monumentes ist von Le Bas, die Bildsäule von Duret, beides eine Zierde des Friedhofes, dessen Raum die zur Feier Eingeladenen füllten; ringsum aber bedeckten Tausende die Anhöhen und Zugänge. Die Grabrede hielt der Graf Nieuwerkerke, Ober-Intendant der schönen Künste.

Bekanntlich hat die jetzige Direction der *Bouffes parisiens* ein neues Theater bezogen, und da der Rahmen grösser geworden, so musste auch die Gesellschaft vermehrt und die Stücke nach einem anderen Maassstabe zugeschnitten werden. So sehen wir denn in Offenbach's *Les Géorgiennes* die Operette bis zu drei Acten ausgedehnt und die Bühne durch ein Ensemble von sechszig Personen belebt. Der Unsinn wird also jetzt ins Grosse getrieben.

Die Georgierinnen oder Circassierinnen sollten eigentlich zur Eröffnung der neuen Saison ankommen, haben sich aber um einige Monate verspätet. Ihre glänzende Toilette mag allerdings mehr Zeit erfordert haben, als sie dachten; ihr Erscheinen selbst macht nun dafür auch so viel Lärm, d. h. im Theater selbst, dass viele Zuschauer der Meinung sind, die Eleganz und der Geschmack, die jetzt in dem neuen Saale walten, erheischten eine feinere und eine gehobenere Gattung von Stücken. Man kann übrigens den Erfolg der neuen Oper nicht in Abrede stellen, der Beifall war besonders im dritten Acte fast so lärmend, wie das Orchester und die Trommelwirbel, die eine grosse Rolle dabei spielen. Im Ganzen liess sich indess doch nicht verkennen, dass das Klanggetöse der Musik und die derben und plumpen Farcen des Stückes das Publicum nicht besonders ergötzten. Die alten Spässe, die sonst, je dümmer sie waren, desto mehr auf der kleinen Volksbühne die Lachmuskeln erschütterten, wollen jetzt auf der grösseren Scene nicht mehr verfangen. Die Handlung oder vielmehr die an einander gereihten Scenen und Situationen sind der Triumph des possenhaften Unsinns, der sich um einen Pascha Rhododendron dreht, gegen den die schönen Circassierinnen, da ihre Männer sich haben besiegen lassen, mit zwölf allerliebsten Trommlerinnen an der Spitze auf die Wache und ins Feld ziehen u. s. w. u. s. w. Die Musik hat, wenn die grosse und die kleinen Trommeln schweigen, was selten der Fall ist, hübsche Einfälle, wie sie immer noch bei Offenbach unter einer Menge von Dagewesenem vorkommen, und an Pikantem fehlt es so wenig, dass sogar eine „Marseillaise der Frauen“ mit Trompeten- und Tambourklang das ganze Quartier Choiseul in Alarm setzt. Im Ganzen klimpert und singt, pfeift und tanzt es recht hübsch unten und oben, und Alles in dieser Musik arrangirt sich von selbst zu Polka's, Walzern und Contretänzen. Was will man mehr? Uebrigens hat Offenbach's „Lieschen und Fritzchen“, diese allerliebste Duett-Oper, vor einigen Tagen die Ehre gehabt, bei Rossini aufgeführt und von ihm applaudirt zu werden.

In der grossen Oper bereitet man eine Wiederaufnahme der „Hugenotten“ vor mit Mademoiselle Sax und dem Tenor Villaret. Meyerbeer gibt sich mit den Proben zum Einstudiren in Person so viel Mühe, als ob es eine erste Aufführung gelte.

Auch das *Théâtre lyrique* veranstaltete in der Osterwoche ein Concert mit seinem ganzen Personale; in der Aufstellung bildeten sämmtliche Sängerinnen und Sänger die erste Reihe, dann folgte ansteigend das Orchester und oben hinter dem Orchester der ganze Chor. Nicht bloss für den schönen Anblick, sondern auch für die Akustik bewährte sich die Einrichtung. Deloffre dirigirte die Aufführungen; das Programm enthielt die Namen Cherubini, Weber, Mendelssohn, Rossini, Auber, David, Gounod und — Wagner (ein Fragment aus Lohengrin). Die Einnahme des Concertes war für das Chor- und Orchester-Personal bestimmt; der Director Carvalho hatte durch besondere Karten *les amis du théâtre* zum Besuche eingeladen, aber die Freunde hatten der Einladung schlecht entsprochen; alle die Herren, die bei den ersten Vorstellungen Jagd auf Logen und Sperrsitze machen, bei dem Director antichambriren und ihn mit Gesuchen um Freibillets bestürmen, sind nicht zu Hause, wenn es einem Benefiz-Concert gilt!

Die italiänische Oper hat in Fraschini seit dem 1. April wieder einen starken Anziehungspunkt gewonnen, was um so nothwendiger war, da Adelina Patti am 15.

[*]

ihre Abschieds-Vorstellung gibt. Der Impresario, Herr Bagier, bewirbt sich um die Wiederbewilligung der hunderttausend Francs Staats-Unterstützung, die ihm seit einem Jahre entzogen ist. Er beschwert sich sehr eindringlich über die Theaterfreiheit, die ihm alle Lasten des Privilegiums gelassen und die Vortheile desselben genommen habe, auf die er bei Uebernahme des Theaters auf acht Jahre gerechnet habe.

Im letzten Conservatoire-Concerte wurde Mendelssohn's *A-moll*-Sinfonie gemacht; wollte man die Ausführung scharf beurtheilen, so könnte man wohl sagen, dass — wenigstens das deutsche Ohr und Gemüth — einen gewissen romantischen Schwung vermisste, den das feine und technisch vollendete Spiel nicht aufkommen liess, was freilich sonderbar klingt, aber doch wahr ist. Das Scherzo war vortrefflich und wurde *da capo* gerufen. Berlioz' „Flucht nach Aegypten" hat mich gelangweilt, wurde aber applaudirt; noch mehr das Kunststück der Ausführung des *Allegro molto* von Beethoven's neuntem Quartett durch sämmtliche Geigen-Instrumente. Der kleine Chor aus Blanche de Provence musste auch wieder herhalten, nachdem Faure eine Arie aus Händel's Alexanderfest gesungen hatte. Eine Sinfonie von J. Haydn beschloss die Sitzung.

Bei Berlioz fällt mir ein, dass er sein Amt als musicalischer Referent des *Journal des Débats*, das er so lange verwaltet, entschieden niedergelegt hat. Das ist zu bedauern; es war aber vorauszusehen, dass, je mehr er als Componist in Paris durchdrang, desto weniger sich die Pflichten eines unparteiischen Beurtheilers mit den collegialischen Verhältnissen im Leben vereinigen liessen, wie denn auch manche seiner letzten Feuilletons bereits die Spuren dieses Conflictes tragen. An seine Stelle ist Herr d'Ortigue getreten.

Morgen, Sonntag den 10. April, wird Pasdeloup sein „Festival Mendelssohn" loslassen. Das Programm lautet: Ouverture zu Athalia. — *Le Départ;* Chor (wahrscheinlich: „Der Jäger Abschied"). — Concert in *G-moll* für Pianoforte, gespielt von Alfred Jaell. — Das Oratorium Elias (d. h. die zwanzig Nummern des ersten Theils), mit Frau Rudersdorf (Witwe), Frau Talvo-Bedogni und Petit (Elias). Die französische Text-Uebersetzung von Maurice Bourges. 500 Ausführende. — Am 17. d. Mts. das „Festival Haydn"!

Paris, den 9. April 1864. B. P.

Aus Amsterdam.

(Patti-Concerte. Concert des Cäcilien-Vereins. Fünftes Populär-Concert. Quartett-Verein von Franz Coenen.

Den 6. April 1864.

Endlich hat uns die Gesellschaft Ullman-Patti verlassen, nachdem sechs Concerte und sechs Populär-Concerte zu geringeren Eintrittspreisen zwar den pecuniären Erfolg herausgestellt, den künstlerischen aber wenigstens in Bezug auf die Sängerin nur immer mehr streitig gemacht haben. Je öfter man Carlotta Patti hört, desto mehr schwindet der Nimbus, den man um sie verbreitet hat, desto mehr gewöhnt man sich an die allerdings ausserordentliche Virtuosität ihrer Kehle, und dieser Naturgesang ermüdet am Ende. Sie hat sich noch viel abzugewöhnen und viel zu lernen, und kommt sie dann in die Hände eines wirklichen Meisters der Gesangkunst, so kann sie eine bedeutende Künstlerin werden. Ein humoristischer Zuhörer sagte beim Herausgehen aus einem der letzten Concerte: „Ich wusste nicht, dass man hier für sein Geld drei Patti's im Saale fände, Carlotta Patti, Sym-pathie und Anti-pathie." Jaell und Laub haben, wie überall, so auch hier einen Beifall hervorgerufen, der bis zu wirklichem Enthusiasmus stieg.

Das zweite Concert des Cäcilien-Vereins unter der Leitung des Herrn Bunte, des Nestors unserer Concert-Directoren, hatte wie gewöhnlich eine sehr zahlreiche Zuhörerschaft angezogen. Eine Sinfonie von Maurer und die *Eroica* von Beethoven, Mendelssohn's Hebriden und Bargiel's Ouverture zur Medea bildeten das Programm. Die etwas absonderliche Composition Bargiel's wurde vom Publicum nicht recht verstanden und liess es kalt.

Im fünften Populär-Concerte wurde die lange Sinfonie von Spohr: „Die Weihe der Töne", durch das mächtige Orchester unter Verhülst's tüchtiger Leitung gut ausgeführt. Ferner hörten wir darin Weber's Euryanthen-Ouverture, Mendelssohn's „Fingalshöhle" und Cherubini's reizende Ouverture zu „Anakreon", welche mit Vollendung gespielt wurde. Herr Schneider aus Rotterdam sang drei Solostücke; seine Stimme hat eben nicht gewonnen, aber er ist ein trefflicher Musiker, der nur zuweilen die Tempi zu sehr in die Länge zieht und im Ausdruck manchmal zu viel thut.

In diesen Tagen wird der Verein zur Beförderung der Tonkunst sein zweites Fest-Concert geben. Wiewohl Verhülst im Allgemeinen eben kein grosser Verehrer der neuesten Componisten und ihrer Schreibweise ist, so hat er sich doch entschliessen müssen, ein neues Werk, über welches die Stimmen der Kritik sehr getheilt sind, darin aufzuführen, nämlich „Das verlorene Paradies" von An-

ton Rubinstein. Madame Offermans van Hove (die man in den Concerten dieser Gesellschaft fast zu häufig in Anspruch nimmt), Herr Schneider und Herr Behr von Bremen werden die Soli singen. Ich behalte mir einen besonderen Artikel darüber vor.

Die Kammermusik-Sitzungen des Herrn Franz Coenen und Genossen versammeln stets die Freunde dieser edeln Musikgattung sehr zahlreich. Das Zusammenspiel ist jedoch nicht so vollkommen, wie man es von einem Vereine erwarten sollte, an dessen Spitze ein so geschätzter und so schätzenswerther Künstler steht, wie Franz Coenen; er ist ein zu guter Musiker, um nicht zu wissen, dass die Quartettmusik auch in den anderen Partieen neben der ersten Violine keine Mittelmässigkeit verträgt.

Der treffliche Violinist August Kömpel hat sich einige Wochen lang in Dortrecht vergraben, ohne sein schönes Talent in anderen Städten bewundern zu lassen; er hat aber versprochen, im nächsten Jahre wieder zu kommen. H. E.

Man berichtet aus Zwoll in Holland über ein Concert, das am 5. April mit den vereinigten Gesangkräften der Stadt und verstärktem Orchester gegeben worden und in jeder Hinsicht von recht gutem Erfolge begleitet gewesen. Aufgeführt wurden die „Lorelei“ von Ferdinand Hiller und der 42. Psalm von Mendelssohn; ausserdem die Ouverture zur Zauberflöte und das Duett für Sopran und Tenor aus Haydn's „Jahreszeiten“. Ueber den Eindruck der Lorelei schreibt man, dass wohl nie das Ergreifende dieser schönen Rheinsage erhabener und das Gemüth zu höher gespannter Theilnahme anregender dargestellt werden könne, als durch diese romantisch-dramatische Musik Hiller's. Die Partie der Lorelei sang Frau Offermans mit ausserordentlichem Beifalle; Herr Göbbels von Aachen trug, obwohl etwas erkältet, dennoch das Lied des jungen Fischers und die übrigen Tenor-Soli an dem Abende gut vor. Die Präcision der Chöre zeugte von lobenswerthem Eifer und Fleiss.

Aus Stuttgart.

Den 7. April 1864.

Durch den Verein für classische Kirchenmusik wurde unter Faisst's Leitung am Charfreitage die Bach'sche Passionsmusik zum Evangelium Johannis in höchst würdiger Weise aufgeführt. Kann sie sich auch an Tiefe und Erhabenheit mit der grossen Matthäus-Passion nicht messen, so entfaltet der Meister doch auch hier grosse, eigenthümliche Schönheiten, so namentlich im Schlusschor: „Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine“. Der Chor des Vereins war durch bereitwilligen Beitritt von Mitgliedern des Liederkranzes, Zöglingen der Musikschule und sonstigen Kräften verstärkt und sang vortrefflich. Die Soli, durch die Fräulein Trüschler und Marschalk, Herrn A. Jäger in der schwierigen Rolle des Evangelisten und Herrn Schütky vertreten, die Orchester-Begleitung durch die k. Hofcapelle, die Orgel-Begleitung durch Herrn Tod, waren insgesammt in den besten Händen, und das andächtige Auditorium, welches die Stiftskirche in allen ihren Räumen füllte, lauschte in tiefer Rührung dieser weihevollen Aufführung des grossen Werkes.

Nachdem im Palmsonntags-Concerte das Oratorium „Paulus“ wiederholt worden, brachte das Oster-Concert die „Schöpfung“. Beiden Concerten lieh der Verein für Kirchenmusik seine bereitwillige Mitwirkung. Als Solisten hörten wir die Damen Bennewitz und Trüschler, die Herren A. Jäger, Wallenreiter und Schütky. Mit dem gestrigen schloss die Reihe der diesjährigen Abonnements-Concerte; ein Rückblick auf dieselben liefert ein rühmliches Zeugniss für den gewählten Geschmack und das gediegene Streben, so wie für die Pietät der Mitwirkenden, indem sowohl für Beethoven wie für Mozart eine Gedächtnissfeier veranstaltet ward. Von grösseren Gesangwerken kam neben beiden obigen Oratorien noch Mozart's Requiem, die Introduction zu Cortez und Schubert's Chor: „Gesang der Geister über den Wassern“, zur Aufführung. Kleinere Gesangsnummern fielen aus zum Bedauern solcher, welche nicht bedenken, dass der jetzige Concertsaal nur für Massenwirkung geeignet ist. Von Ouverturen hörten wir die zu Vampyr (Lindpaintner), Das Leben für den Czaar (Glinka), die vier Fidelio-Ouverturen in ihrer historischen Folge, die zu Cortez (Spontini), Manfred (Schumann), eine noch nicht gehörte Beethoven's in *C*. Die Reihe der Sinfonieen eröffnete Beethoven's neunte; ihr folgten die *Eroica*, die VIII. in *F*, dann von Mozart die *G-moll*, von Mendelssohn die *A-moll*, die *C-dur* von Schubert, eine von Schumann und Abert's Columbus. Belehrend war namentlich auch das Streben, unser Concert-Repertoire durch ältere und neuere Schätze zu bereichern, wie denn ausser mancher Nummer unter den obigen ein Concert für drei Claviere von Bach und eine seiner Passacaglien, Clavier-Concerte von Liszt und Schumann, Violin-Romanzen von Beethoven, die Hochzeits-Musik zu Hebbel's Nibelungen von O. Bach erstmals zu Gehör gebracht wurden. Wir können nur wiederholen, dass die Direction für ihr Bemühen, unsere Concerte auf die Höhe der Neuzeit zu heben, die vollste Anerkennung verdient, und sich den Dank aller Einsichtigen erwerben wird, wenn sie diesem Bestreben auch fernerhin mit allem Ernste treu bleibt.

Die vierte Soiree des Herrn W. Speidel gewährte uns wieder einen genussreichen Abend; ein Beweis, wie sehr diese Concerte die Musikfreunde anziehen, war der ungewöhnlich zahlreiche Besuch auch dieses letzten. Neben dem gediegenen, echt classischen Vortrage der *F-moll*-Sonate von Beethoven, Op. 57, durch den Concertgeber, erfreute uns Herr Singer durch mehrere Nummern und im Vereine mit Herrn Bennewitz durch das geistvolle, prächtige Concert-Duo für zwei Violinen in *D* von Spohr. Fräulein Schütky feierte ein sehr gelungenes Debut, zu welchem wir diesem jugendlichen Talente aufrichtig gratuliren. Vorgestern wiederholte der Kirchenmusik-Verein die Aufführung der Bach'schen Passionsmusik. Wir freuen uns der Nachricht, dass der Verein für sein Pfingst-Concert den „Messias" gewählt hat.

Die Charwochen-Musik.

Wenn wir einen Rückblick auf die Musik-Aufführungen in der diesjährigen Charwoche werfen, so ist die Wahrnehmung, dass die Concertsäle an diesen auf den heiligen Traditionen beruhenden Feiertagen immer mehr von den ernsten Tönen religiöser Musik wiederhallen, eine um so erfreulichere, als der geistliche Archaismus der einen christlichen Confession die Tonkunst in der Gestalt ihrer Vollendung aus der Kirche verbannen und sie nur im Zustande ihrer Kindheit dort dulden will, und der übertriebene Purismus der anderen Confession an vielen Orten die Benutzung der Kirchen zu grossen musicalischen Aufführungen, selbst von Werken der grössten protestantischen Tonsetzer, immer noch verweigert. Von allen Seiten hören und lesen wir, dass in den meisten Städten Deutschlands, welche über musicalische Kräfte von einiger Bedeutung an Zahl und Leistung verfügen können, Messen, Oratorien, Passionen, Cantaten aufgeführt worden sind, und dass hauptsächlich dabei die so lange vergrabenen Werke Johann Sebastian Bach's ihre Auferstehung von den Todten gefeiert haben. Bekannt ist, was Zelter, Mendelssohn, Mosevius für die Erweckung gethan haben, aber dass unsere Zeit ihre Mahnungen hören und so willig und eifrig aufnehmen und befolgen, dass sie ihre ersten Versuche erneuter Aufführung durch so häufige Wiederholungen und Ausführungen in den grössten Dimensionen krönen würde, endlich dass die gebildeten Menschen aller Stände so zahlreich, wie zu wirklichen Festen, zu diesen Aufführungen herbeiströmen würden — das konnten sie nicht ahnen.

Hier am Rheine war es Hiller, der zuerst die Matthäus-Passion von Bach am Palmsonntage von 1850 in Düsseldorf zur Aufführung brachte. Im folgenden Jahre an demselben Sonntage folgte Schumann mit der Johannis-Passion ebenfalls in Düsseldorf nach. Seit 1859 ist die Matthäus-Passion hier in Köln fünf Mal gegeben worden*), eben so mehrere Male in Aachen, Elberfeld, Barmen (in Aachen und Barmen in diesem Jahre wieder). In Bonn hatte Wasielewski die Johannis-Passion schon im März 1855 aufgeführt.

Auch das Vorurtheil, welches der Katholicismus gegen die protestantische Kirchenmusik lange gehegt hat, beginnt da, wo er überhaupt nicht jede über den *Cantus planus* hinausgehende Musik verdammt, allmählich zu schwinden. So sind z. B. in Wien in der diesjährigen Charwoche die Johannis-Passion durch die Gesellschaft der Musikfreunde und das Weihnachts-Oratorium durch die Sing-Akademie zur Aufführung gekommen.

Was der Referent (v. Br.) in den wiener „Recensionen" über den Werth der Johannis-Passion im Vergleich zur Matthäus-Passion sagt, stimmt mit den Ansichten überein, welche früherhin in der Rheinischen und der Niederrheinischen Musik-Zeitung bei Gelegenheit der Aufführungen jener am Rheine ausgesprochen sind**). Gewiss ist auch dieses Werk ein gar herrliches, wenn es auch im Ganzen immerhin gegen die spätere Matthäus-Passion zurücksteht, welcher schon die auch äusserlich nach grösserem Maassstabe angelegten und ausgeführten Verhältnisse einen durchweg grossartigeren Eindruck sichern. Aber gewiss gilt auch von der Johannis-Passion, was der Bericht aus Düsseldorf über die Aufführung unter Schumann sagt: „Die Wirkung des kolossalen Werkes auf das zahlreich versammelte Auditorium war eine sichtlich erschütternde, tief und still ergreifende. Selbst Liebhaber frivolerer Töne fühlten sich von der Macht einer höheren Muse umweht und stimmten mit ein in den Dank, der den Ausführenden für ihr erfolgreiches Bemühen im Dienste der heiligen Kunst gebührte."

Vollständig einverstanden sind wir aber auch mit Herrn v. Br., wenn er die musicalischen Spielereien mit der Nachahmung der Wortbedeutung in Tönen, wie sie bei Bach vorkommen, und zwar in der Johannis-Passion viel störender als in der Matthäus-Passion, nicht zu rechtfertigen versucht, sondern sie hinwegwünscht. Er meint namentlich den Schluss der zweiten Periode der sonst so schönen Arie Nr. 7 in *B-dur* auf die Worte: „Höre nicht auf, an mir zu ziehen, zu schieben", und die Malerei der Geisselung in dem Recitativ des Evangelisten (Nr. 18).

*) Ueber die Einrichtung der Partitur zu dieser Aufführung durch F. Hiller siehe Niederr. Mus.-Ztg. 1859, Nr. 17, S. 132.

**) Vergl. Rheinische Musik-Ztg. 1851, Nr. 47, S. 374. — Niederrheinische Musik-Ztg. 1855, Nr. 12, S. 93.

Letztere ist freilich geradezu unausstehlich und reisst einen ganz und gar aus der Stimmung heraus. Die erstere wird gemildert durch den Text, den die Trautwein'sche Partitur hat: „Bis dass Du mich lehrest, geduldig zu leiden", und durch die Vortrags-Bezeichnung mit *ligato* für je zwei Sechszehntel. Allein schön wird die Stelle dadurch auch nicht, und v. Br. hat vollkommen Recht gegen die wahrhaft lächerliche Verblendung der Fanatiker, wenn er sagt:

„Dergleichen Tonmalereien und eine ähnliche Behandlung der Singstimmen werden immer, was auch Gervinus (der Aehnliches an Händel als besondere Schönheiten rühmt) und Robert Franz (in seiner Broschüre über das Magnificat) sagen mögen, mehr komisch als charakteristisch wirken und uns nie als mustergültig und nachahmungswürdig erscheinen. Man hätte besser gethan, die Figur der Geisselung bei der Aufführung wegzulassen, denn dergleichen antiquirte Curiositäten, wie sie weit mehr auf Rechnung des damaligen Zeitgeschmackes, als auf jene des hierin von letzterem beherrschten Meisters zu setzen sind, dürfte man sich zwar nicht etwa in falschem Restaurationseifer erlauben, in den Partituren zu eliminiren oder zu ändern, aber bei einer öffentlichen Aufführung, wo sie nur störend wirken und unvermeidlich momentan eine unpassende Stimmung erwecken, darf man es schon."

Die Theilnahme des wiener Publicums scheint aber nicht sehr aufmunternd für die Fortsetzung der Propaganda für Bach's Musik gewesen zu sein. Das Weihnachts-Oratorium brachte im Ganzen nur eine matte Wirkung auf das Publicum hervor, wiewohl es einigen Chorälen und Vorträgen der Solisten Beifall spendete (Fräul. Bochkolz-Falconi vortrefflich, Herr Panzer, Bass, gut, Alt und Tenor schwach). Die Chöre werden gelobt, nur mehr Energie wäre zu wünschen gewesen, „was schon kommen wird, da Herr Chormeister Brahms eine grössere Lebendigkeit als bei früheren Aufführungen entwickelte". Wenn aber die Monotonie des Weihnachts-Oratoriums (man hatte viel zu viel davon gegeben!) zum Theil die kalte Aufnahme entschuldigen konnte, so musste man sich doch bei der guten Aufführung der Johannis-Passion (Dirigent Herbeck, Evangelist Walter, Bass Meyerhofer u. s. w.) gar sehr über dasselbe Resultat beim Publicum verwundern. — Nun, wir denken: Das wird auch schon besser kommen!

Vergleichen wir nun aber die Charwochen-Musik in Deutschland mit den *Concerts spirituels* in derselben Woche in Paris, wie sie oben in dem pariser Briefe geschildert werden, so kann das ein ganz bedeutendes Moment zur Beurtheilung der musicalischen Bildungsstufe beider Nationen abgeben. Ouverturen zum Freischütz und vollends zu Zampa in so genannten geistlichen Concerten! Und in Bezug auf Bach sind die Franzosen noch nicht weit über Gounod's Bearbeitung des bekannten Präludiums hinausgekommen, das denn auch in der Charwoche mehrfach gesungen oder auf Violine, Violoncell oder Harmonium, vielleicht auch auf dem Serpent, gespielt worden ist.

L. A. B. Schindelmeisser †.

Am 29. März Nachmittags ist der grossherzogliche Hof-Capellmeister Schindelmeisser in Darmstadt gestorben.

Louis Alexander Balthasar Schindelmeisser, geboren den 8. December 1811 in Königsberg in Preussen, machte seine musicalischen Studien von 1829 bis 1831 bei Marx und Gährich in Berlin und ging dann nach Oesterreich, wo er vierzehn Jahre hindurch an verschiedenen Theatern die Stelle als Opern-Dirigent versah, zuletzt von 1837 bis 1847 in Pesth. Der Theaterbrand in letztgenannter Stadt war ihm Veranlassung, nach Deutschland zurückzukehren, wo er zunächst in Hamburg ein Jahr lang die Oper leitete, dann, an Guhr's Stelle nach Frankfurt am Main berufen, hier drei Jahre verblieb, weiterhin in Wiesbaden die Leitung der Capelle des Theaters übernahm, wo er Wagner's „Tannhäuser" und später auch dessen „Lohengrin" zum ersten Male am Rheine zur Aufführung brachte, und im Jahre 1853 in Darmstadt provisorisch als Hof-Capellmeister angestellt wurde. Dieser provisorischen Stellung folgte 1858 die Ernennung auf lebenslang zum ersten Hof-Capellmeister und bald darauf die Verleihung der goldenen Verdienst-Medaille für Wissenschaft und Kunst; — eine gleiche Auszeichnung war ihm schon früher durch Verleihung der Sachsen-Ernestinischen goldenen Verdienst-Medaille von Seiten des Herzogs von Coburg-Gotha zu Theil geworden. — Schindelmeisser's in Oesterreich geschriebene und auf dortigen Bühnen aufgeführte Opern sind: „Mathilde", „Die zehn glücklichen Tage", „Die Giftmischerin", „Peter Szapary", „Malvina" und endlich „Der Rächer". Letztere Oper wurde auch in Frankfurt am Main, Mannheim, Wiesbaden, Mainz und Darmstadt mit Beifall und mit Anerkennung für das Talent und die Richtung des Componisten aufgeführt. Seine letzte Oper: „Melusine", wurde zuerst am 29. December 1861 in Darmstadt gegeben. Von sonstigen im Stich erschienenen Compositionen Schindelmeisser's sind zu erwähnen: die Clavier-Sonaten Op. 7, Op. 14 und Op. 40, dann die Ouverturen „Mondnacht auf stillem Wasser", „Ueber Silcher's Loreleilied" und zu Gutzkow's „Uriel Acosta". Als Dirigent war Schindelmeisser ganz vorzüglich. Auch verdankt ihm Darmstadt die Einrichtung der Orchester-Concerte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der Dinstag-Abend (12. April) beschloss die sechs Soireen für Kammermusik dieses Winters. Für die treffliche Ausführung einer schönen Reihe von Compositionen älterer und neuerer Meister sind wir den dabei betheiligten Künstlern, den Pianisten, den Herren F. Hiller, F. Brennung, Isidor Seiss

und Wold. Bargiel, und den Vertretern des Geigen-Quartetts, den Herren O. von Königslöw, G. Japha, Fr. Derckum und Alex. Schmit, den grössten Dank schuldig. In der letzten Soiree hörten wir ein Violin-Quartett von A. Rubinstein (Op. 17 Nr. II in *C-moll*), dessen erster und zweiter Satz — namentlich letzterer, das Scherzo — mehr ansprachen, als das Adagio und Finale; ferner das Clavier-Trio Op. 100 in *Es* von F. Schubert (die Clavier-Partie von Herrn Breunung vortrefflich vorgetragen) und zuletzt das grosse Violin-Quartett Op. 59 Nr. 7 in *F-dur* von Beethoven, dessen wunderbar schönes Adagio und charakteristisches Finale durch den ausgezeichnet gelungenen Vortrag (erste Violine Herr von Königslöw) einen herrlichen, mit begeistertem Applaus begleiteten Schluss der echt künstlerischen Leistungen des Vereins für Kammermusik bildeten.

Crefeld, 8. April. Wenn auch die andauernde Krankheit unseres Musik-Directors, Herrn Hermann Wolff, es unmöglich machte, in dem gestern Statt gehabten letzten Abonnements-Concerte des Singvereins ein grösseres Werk zur Aufführung zu bringen, so bot das Programm doch des Schönen so viel, dass das Publicum aufs höchste befriedigt den Concertsaal verliess und selbst einen grösseren Orchestersatz nicht vermisste. Diesen Erfolg haben wir aber nicht allein der Auswahl der dargebotenen Musikstücke (Quintett von Schumann, Arie aus Fidelio, Sextett aus Don Juan, Chor aus dem Lobgesang von Mendelssohn, Variationen über „Gott erhalte“ u. s. w. von Haydn, „Der Neugierige“ von Schubert, Frühlingslied von Mendelssohn, Mazurka (*D-moll*) und Scherzo (*B-moll*) von Chopin und Arie: „Höre, Israel“, und Chor aus Elias) zu verdanken, sondern hauptsächlich dem Umstande, dass das Comite uns die Gelegenheit verschafft, Fräulein Adeline Büchner aus Köln kennen zu lernen und zu bewundern. Diese junge Künstlerin, mit einer sehr sympathischen Sopranstimme von grossem Umfang begabt, gewann sich durch das Feuer, mit welchem sie die grosse Fidelio-Arie zur Ausführung brachte, sogleich die Gunst des Publicums. Durch den Vortrag der beiden Lieder aber riss sie dasselbe zur Begeisterung hin, und wiederholter stürmischer Beifall belohnte die treffliche Wiedergabe der Intentionen des Dichters und Componisten. Bei vollendeter Technik war der Vortrag der Lieder von einer Innigkeit und Natürlichkeit des Gefühls durchdrungen, die nur in dem Streben einer Künstlerin begründet ist, welche in dem immer tieferen Eindringen in das wahre Wesen der Tonkunst ihre Lebensaufgabe erkannt hat. Ein solcher Gesang übt auf jeden Menschen, ob Laie oder Kunstkenner, einen unwiderstehlichen Eindruck aus. Die Dankbarkeit des Publicums veranlasste die geehrte Sängerin zu einer freundlichen Zugabe, indem sie noch Hiller's „Wallfahrt nach Kevelaer“ sang, eine Composition, welche bei solchem Vortrage die Dichtung zu einem Ausdruck gelangen liess, wie er nie durch Worte allein erreicht werden kann. Zum Schlusse sang Fräulein Büchner die Arie: „Höre, Israel“, aus dem Elias mit so tiefer Empfindung und Wärme, dass sie jedes Gemüth empfänglich machte für die Stimmung, mit welcher der Schlusschor: „Fürchte dich nicht, ich bin mit dir!“ aufgenommen wurde. Wir wollen nicht schliessen, ohne unter unseren einheimischen Kräften, von welchen der übrige Theil des Programms ausgeführt wurde, der jungen Clavierspielerin Frl. Ottilie Friese noch besonders zu gedenken, welche sowohl durch den Vortrag des Quintetts von Schumann, als auch der Solostücke von Chopin, so wie durch die Begleitung der Lieder ein grosses und zu den schönsten Hoffnungen berechtigendes Talent bekundete. Sie verbindet bei einer über Schwierigkeiten erhabenen Technik schon jetzt eine echt künstlerische Auffassung mit einer Kraft und Energie der Ausführung, die in Erstaunen setzte und das Publicum zum lebhaftesten Beifalle hinriss.

Coblenz. In den beiden letzten Concerten des Musik-Instituts unter der Direction des Herrn Lenz — dem XIII. am 15. März und dem IX. (zum Besten des katholischen Frauenvereins) am 1. April — hatten wir das Vergnügen, die Sängerin Fräulein Rothenberger aus Köln wiederholt zu hören. Sie ist uns stets eine liebe und werthe Erscheinung. Im achten Concerte sang sie das *Inflammatus* aus Rossini's *Stabat Mater*, Händel's Arie mit obligater Violine aus Samson und Lieder von Mendelssohn und Schubert; im neunten Mozart's Arie: „Nur zu flüchtig“, aus Figaro und die Arie der Ilia aus dem zweiten Acte des Idomeneo, Schubert's „Haideröslein“ von Goethe und dessen „Mailied“ („Zwischen Weizen und Korn“) in einer allerliebsten Composition von Alex. von Zarzycki. Die Künstlerin ist in technischer und geistiger Behandlung des Gesanges vorgeschritten, sie zeichnet den Ausdruck noch feiner und doch eben so wahr, wie früher. Durch die vollkommnere Schule ist ihr das reine und innige Gefühl für den Inhalt dessen, was sie singt, nicht verloren gegangen, und jene hat ihr nur noch mehr Mittel zum richtigen Ausdrucke dieses Gefühls verliehen. In demselben neunten Concerte glänzte Herr A. von Zarzycki durch den Vortrag des *F-moll*-Concertes von Chopin und der Transscription der Oberon-Ouverture von Liszt.

Mainz. Herr Marpurg hat einen Ruf als Capellmeister an die fürstliche Hofcapelle zu Schwarzburg-Sondershausen erhalten und wird diese Stelle bereits am 1. Mai antreten. Der Capellmeister Ed. Stein, dessen künstlerische Wirksamkeit für die dortigen Musikzustände stets sehr gerühmt wurde, ist am 15. März im 46. Jahre seines Alters gestorben.

In Breslau ist am 29. März Vormittags nach vieljährigen Leiden Dr. August Kahlert, Professor der neueren Literatur an dasiger Universität, gestorben. Er war am 5. März 1807 in Breslau geboren.

Curiosum. In dem Berichte eines wiener Blattes liest man Folgendes: „Bach's Johannis-Passion macht mit dem eigenthümlichen Wesen der Gesellschaftsmusik des achtzehnten Jahrhunderts recht innig vertraut, bildet den Anfang der deutschen Oper. Die Weber-Schumann-Wagner'sche Musik, an die Stimme des Kirchenliedes und Chorals reichend, dämmert in weiter Ferne auf.“ Derselbe Referent spricht auch von den „fugirten Solo's der Alte und Soprans“, „fugirtem Tenor“, „fugirtem Bass-Solo“! Das dämmert freilich Alles gar sehr!

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg'*schen Buchhandlung.

Nr. 17. **KÖLN, 23. April 1864.** **XII. Jahrgang.**

Biographie universelle des Musiciens. Par F. J. Fétis.

I.

(Liszt. Lassus. Franz Commer: *Selectio Modorum ab Orlando di Lasso compositorum.*)

Wenn wir im vorigen Jahre den IV. Band der neuen Auflage dieses Werkes, des Denkmals einer riesigen Arbeitskraft und einer unverwüstlichen geistigen Frische, anzeigen konnten, welcher die Namen Gibbons bis Kazynski enthielt, so hat die energische Ausführung des Ganzen durch eine fast beispiellose Thätigkeit des Verfassers und der Verlagshandlung (*Firmin Didot Frères, fils & Co.* in Paris) seitdem wieder zwei starke Bände von 480 und 496 Seiten in gr. 8., mit 56 Doppelzeilen auf jeder Seite, zu Tage gefördert. Der V. Band umfasst die Tonkünstler-Namen von Kechlina bis G. H. Martini, der VI. Band von Pater J. B. Martini bis Perolle.

Ueber den consequent durchgeführten Plan des Seniors der musicalischen Schriftsteller in Europa bei diesem Werke, über seinen erstaunlichen Fleiss, seine Betrachtungsweise der Kunst und den individuellen Charakter seiner Beurtheilungen u. s. w. haben wir schon früher oft gesprochen (zuletzt in Nr. 1 vom Jahrgange 1863), und haben nach genauer Durchsicht der beiden letzten Bände nur nochmals zu bestätigen, dass eine Menge von Artikeln, und zwar meist über die bedeutendsten Namen, eine gänzliche Umarbeitung durch neue Forschungen in Bezug auf die Lebens-Umstände aller Tonkünstler und durch vollständige Verfolgung der Entwicklung und Werkthätigkeit der Zeitgenossen erfahren haben. So sagt Fétis z. B. im Artikel „Franz Liszt": „Liszt, einer der ausserordentlichsten Künstler unserer Zeit, ist in der ersten Ausgabe dieser Biographie nur in Beziehung auf sein Talent als Pianist besprochen worden; seitdem sind zweiundzwanzig Jahre vergangen, während welcher sich Liszt eine neue Laufbahn eröffnet hat, und ich habe jetzt nicht nur von den Wundern seiner Virtuostität zu reden, sondern auch von seinem Wirken als Capellmeister und Dirigent und von seinen Versuchen einer Reform der symphonischen Musik. Auch seine schriftstellerische Thätigkeit habe ich zu berücksichtigen, denn seine kräftige geistige Organisation hat die Kunst in allen Beziehungen umfasst."

Wie lautet nun das Urtheil des conservativen Kritikers über die Thätigkeit Liszt's in den letzten Jahrzehenden? Wir wollen den neugierigen Lesern einige Proben davon geben.

„Es würde schwer sein, eine erschöpfende Vorstellung von den Mühen, der Geduld, der inneren Ueberzeugungskraft zu geben, welche Liszt besass und anwandte, um eine möglichst befriedigende Ausführung jenes Chaos von combinirten Klangwirkungen zu erreichen, welche Wagner's Lohengrin darbietet. Aber Liszt brachte nicht nur gute Aufführungen vom Tannhäuser und Lohengrin zu Stande, sondern er gab ihnen durch eigene Broschüren und durch seinen Einfluss auf viele Journale einen europäischen Wiederhall. Dadurch bildete er eine Partei für diese seltsamen Dramen, denn alles Excentrische findet stets seine Anhänger, was bei diesem Gegenstande um so erklärlicher war, da der Geist eines neuen politischen Lebens in Deutschland dabei grossen Einfluss hatte. Von da an rührt alles her, was darüber gesagt und geschrieben worden ist und wahrscheinlich noch eine Zeit lang geschrieben werden wird, bis das Vergessensein kommt, in das schon so Vieles, worüber man zu verschiedenen Zeiten grossen Lärm geschlagen hat, versunken ist.

„Man darf aber nicht glauben, dass Liszt sich aus wohlüberlegtem Vorsatze zum Protector dieser Musik aufgeworfen habe: er hat zu jeder Zeit Sinn und Neigung für Revolutionen in der Kunst gehabt. Trotzdem, dass er der einfachen Schönheit der classisch gewordenen Meister huldigt, hat er sich doch die Ueberzeugung gebildet, dass

die Zeit der Einfachheit vorüber sei, und Neuheit der Mittel und Formen scheint ihm die nothwendige Forderung der Gegenwart zu sein. Verfolgen wir sein Leben mit Aufmerksamkeit, so werden wir sehen, dass er immer unter der Herrschaft dieser Idee gestanden hat. In seiner Jugend schuf er durch seine furchtbare Technik das Clavier zu einem vollständigen Orchester um und brachte auf ihm Effecte hervor, die man vor ihm geradezu für unmöglich gehalten hatte. Damit noch nicht zufrieden, gab es wieder eine Zeit, wo er für die Vereinigung des Pianoforte mit der Orgel schwärmte und sie durch den Bau eines „„Piano-Melodiums"", das Erard und Alexandre in Paris auf sein Andrängen zu Stande gebracht hatten, erreicht zu haben glaubte.

„Der Sinn und die Leidenschaft für das Grosse beherrschen seine Organisation, sie sind das Grundprincip seines Talentes. Der Charakter des Grossartigen zeigt sich in seinen meisten Clavier-Compositionen, in seinen Etuden, den *Années de pélérinage,* den Rhapsodieen (besonders den ungarischen), den Paraphrasen und Illustrationen. In dieser Beziehung ist Liszt's Ueberlegenheit offenbar. Aber wie es immer geht, wenn man eine einzige Eigenschaft bis zum Uebermaass treibt, so hat dies auch Liszt zur Uebertreibung verleitet und ihn zur Vernachlässigung der anderen gebracht, die in der Kunst und namentlich in Werken der Tonkunst unentbehrlich ist, und die man im Allgemeinen mit dem Worte „„Reiz"" bezeichnen kann. Die einfache Melodie liegt nicht in seiner Natur, der Gesang hat bei ihm stets etwas Hartes und Heftiges, oder wird durch die Harmonie verdüstert. Kommt zufällig eine ruhige Stelle, so kann man sicher sein, dass ein Sturm darauf folgt. Besonders in seinen Orchester-Compositionen, die er „„Symphonische Dichtungen"" nennt, ist der Mangel an Reiz auffallend: überall ist an dessen Stelle nervöse Aufregung, die endemische Krankheit unserer Zeit, getreten. Die Wahl der Gegenstände dieser Werke entspringt aus einem Grundirrthum der gegenwärtigen Periode, welcher darin besteht, die Bestimmung der Musik zu ändern, indem man ihr das Gebiet des rein Idealen verschliessen und sie zu einer nachahmenden und malerischen Kunst umgestalten will. Vergebens haben alle Versuche in dieser Richtung trotz des Talentes ihrer Urheber zu Enttäuschungen geführt: es gibt immer noch Künstler, die es sich einreden oder die wirklich davon überzeugt sind, dass diese Bahn die richtige für die Zukunft der Musik ist. Liszt hat mehr als jeder Andere den festen Glauben an diese Zukunft. Daher denn auch die Gegenstände seiner symphonischen Dichtungen (folgen die Titel derselben). Es ist schwer, ein peinliches Gefühl zurückzudrängen, wenn man in der Partitur diese gesuchten Orchester-Effecte liest, in die sich ein Talent verirrt, das sich ein unmögliches Ziel gesteckt hat. Um diese Räthsel zu deuten, wäre für jedes Werk ein besonderes Buch, für jede Seite eine Erklärung nöthig. In einer meiner letzten Unterredungen mit Liszt sagte er mir: „„Wir haben in Deutschland eine gewisse Zahl von intelligenten Leuten, welche die Zukunft der Tonkunst begreifen und klar durchschauen. — Was die Classischen Dunkel und Unverständlichkeit in der neueren Musik nennen, ist für uns nicht vorhanden."" — Nun gut: geben wir zu, dass diese modernen Oedip's sich stark genug fühlen, die Sphinx herauszufordern, was können wir daraus folgern? Dass es so fein organisirte Geister gibt, die da einen Sinn finden, wo wir keinen entdecken? Wie? handelt es sich denn um Wissen und Begriff, oder um Kunst? Scharfsinn und Intelligenz gehören in das Gebiet der Wissenschaft, die Kunst aber existirt nur unter der Bedingung, dass sie erst das Gefühl afficirt und dann den Verstand. Liszt hat ungeheure Anstrengungen gemacht, um auf dem Wege der Reflexion zu Resultaten zu gelangen, die unter den realistischen Voraussetzungen, die er zu Grunde legt, musicalisch zu erreichen nicht möglich sind. Hätte er sein Gefühl für das Schöne und seine Phantasie zu Hülfe genommen, so würde er etwas ganz Anderes geliefert haben." —

Von gewissenhafter historischer Forschung liefert unter Anderem der ausführliche Artikel über Orlandus Lassus einen Beweis. Bekanntlich sind über dessen ursprünglichen Namen und das Jahr seiner Geburt die verschiedensten Angaben vorhanden. Fétis war in der ersten Auflage seiner *Biographie universelle* den Angaben der Monographie von Delmotte über Lassus gefolgt: „*Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus.*" *Valenciennes, 1836* — welche Dehn in Berlin mit Anmerkungen ins Deutsche übersetzt hat: Berlin, 1837, 139 S. gr. 8. Hiernach hat man angenommen, dass der grosse Musiker ursprünglich Roland Delattre (oder de Lattre) geheissen habe. Die Aenderung seines Namens und Vornamens in Orland de Lassus habe er vorgenommen, „weil sein Vater als Falschmünzer verurtheilt worden sei, mit einer Kette von falschen Münzen um den Hals drei Mal um das Schaffot in Mons, seiner Geburtsstadt, zu gehen", wesswegen Roland auch das Land verlassen habe.

Spätere Prüfungen dieser Nachricht, welche allein auf der Angabe einer handschriftlichen Chronik von einem sonst unbekannten Autor, Vinchant, die auf der Bibliothek zu Mons von Delmotte entdeckt worden, beruht, haben in Fétis starke Zweifel an deren Wahrheit erregt. Den Hauptzweifel gibt ihm die bestimmte Notiz Samuel Quickelberg's, eines Zeitgenossen des Lassus, in der Schrift über

dessen Leben, dass Lassus, als er Capellmeister zu Sanct Johann vom Lateran in Rom war, eine Reise nach Mons gemacht habe, um seine kranken Eltern zu besuchen. In der hohen Stellung, welche Lassus in Rom einnahm, würde er wahrlich, wenn er Ursache gehabt hätte, sich seiner Geburt zu schämen, nicht diese Reise unternommen haben. Ferner steht fest, dass er, als ihn Ferdinand von Gonzaga von Mons mit nach Italien nahm, erst zwölf Jahre alt war, ein Alter, in welchem von einem Knaben schwerlich der Entschluss, seinen Namen zu ändern, gefasst werden kann. Wenn Quickelberg auch 1530 anstatt 1520 für das Geburtsjahr Orlando's angibt, so kann das seine Autorität nicht schwächen, da diese Zahl zwar häufig nachgeschrieben, aber auch schon als ein Druckfehler bezeichnet worden ist*).

In Italien kannte man den grossen Meister nur unter dem Namen *Orlando Lasso,* oder *Orlando di Lasso,* und so heisst er auch auf allen seinen zu Venedig gedruckten Werken. Er selbst hat sich in allen Vorreden, authentischen Acten und eigenhändigen Briefen Lassus unterzeichnet, eben so seine Söhne, Enkel und Nachkommen bis ins fünfte Glied, wie die Stammtafel seiner Familie bei Delmotte nachweist.

Unsere eigene Meinung über die Sache ist folgende. *Lassus* und *Lasso* sind jedenfalls jener ein latinisirter, dieser ein italianisirter Name: es bleibt also nach Abstreifung der fremden Endsylbe der Stamm Lass, oder Lasse, oder *Lassé* übrig. Nun findet sich in der That bei französischen Schriftstellern, auch nach Fétis' eigener Angabe, dass Lassus *Roland Lassé* geheissen und seinen Namen nur nach der Sitte der Zeit latinisirt habe**). Noch mehr aber als das gilt uns die Grabschrift seiner Frau Regina Weckinger: „Im Jahre der Gnade 1600 den 5. Juni starb die hochedle und tugendsame Frau Regina de Lassin, Witwe von Orlandus de Lassus" u. s. w. — und aus Delmotte und Dehn ersehen wir, dass diese Dame in den Patenten, die sie von dem Herzoge von Baiern erhalten, öfter die Lassin genannt wird und sich auch so unterzeichnet hat. Dies ist aber nichts Anderes, als die bis in den Anfang unseres Jahrhunderts gewöhnliche deutsche weibliche Form des Mannsnamens. Die Bezeichnung der Gattin durch Frau oder Madame N. N. kannte man nicht, und selbst wenn der Vorname nach unserer Sitte die Sache deutlich machte, so liess der Sprachgebrauch dennoch die weibliche Endsylbe in oder inn sich nicht nehmen. Eine Faustina Hasse kannte man nicht, wohl aber die „Faustine Hassin"; auch verfuhr das Volk ganz grammatisch richtig, indem es die weiblichen Eigennamen durch den Mangel des Umlauts von den ähnlichen Formen weiblicher Gattungsnamen mit dem Umlaute unterschied, z. B. die Propstin und die Pröpstin, die Haasin und die Häsin und so weiter. Die Sylbe in schliff sich dabei in vielen Gegenden im gewöhnlichen Geplauder zu en ab, z. B. die „Wolfen" (nicht die Wölfin) spielte heute vortrefflich; allein Schriftsprache blieb in, bis es unter der Schere der hochweisen Schulmeisterei verschwand, die uns auch den schönen Pluralis: „bei Grafs, bei Röders" u. s. w. genommen hat und dafür Wortungeheuer wie „Rechnenschule", „Zeichnenbuch" u. a. aufdrängen will. Das beiläufig; die Leser mögen den philologischen Excurs verzeihen. Nach alledem also glauben wir, dass Lasse der wahre Name des Meisters gewesen, den er keineswegs absichtlich verläugnet, sondern nur lateinisch in Lassus zugestutzt hat. Hat mithin einmal ein Delattre falsches Geld in Mons gemacht, wie die Chronik besagt, so war dieser Falschmünzer gewiss nicht unseres Roland's Vater. Das *de* hat wohl Lassus seinem Namen erst hinzugefügt, als er durch Kaiser Maximilian im Jahre 1570 den Reichsadel erhielt. Es kann aber auch ursprünglich dazu gehört haben, ohne den Adel zu bezeichnen, da es in vielen niederländischen Namen als Artikel vorkommt, z. B. *de Grave.*

Das Geburtsjahr 1520, dessen Annahme sich auch auf die Chronik Vinchant's stützt, scheint durch wichtige Zeugnisse anderer Schriftsteller und Vergleichungen der Lebensereignisse Lasse's mit seinem Lebensalter als sicher festgestellt. Als authentische Zeugen müssen Thuanus (*de Thou*), *lib.* 109, Swertius (*Athenae Belgicae*) und Locrius (*Chronicon belgicum*) gelten. Welch einen Ruf er in Italien, wohin er in seinem zwölften Jahre gekommen war, schon als junger Mann erlangt haben musste, geht daraus hervor, dass bereits im Jahre 1541 ihm die bedeutende Stellung als Capellmeister an Sanct Johann im Lateran zu Rom zu Theil wurde. Da dieses Jahr in den Verzeichnissen der Capellmeister im dortigen Archive steht, so war Lassus damals erst 21 Jahre alt.

Bekanntlich hat Lassus nachher seine glänzendste und wirkungsreichste Stellung in München gehabt. Weniger bekannt ist, dass er zuletzt in tiefe Melancholie, die sehr häufig in wirklichen Irrsinn ausartete, verfiel. Sein Todesjahr ist durch einen von Dehn im kaiserlichen Hof- und Staats-Archiv zu Wien aufgefundenen eigenhändigen Brief der „Lassin" an die Erzherzogin Marie festgestellt worden; sie theilt der Prinzessin darin mit, dass Orlandus de Lassus den 14. Juni 1594 gestorben ist. Eine Bestäti-

*) Quickelberg's Notiz über Lassus' Leben ist im III. Theile der *Prosopographiae heroum atque illustrium virorum totius Germaniae* von *Henr. Pantaleon,* Basel, 1566, 4, abgedruckt.

**) Fétis führt eine *Histoire de Musique par Don Caffiaux,* handschriftlich aus Corvey auf der kaiserlichen Bibliothek in Paris, Nr. 16, und des Abbé Dubos *Reflexions sur la poesie et peinture,* I., p. 465, an — wahrscheinlich nach Delmotte.

gung, dass Lassus noch in diesem Jahre gelebt, gibt auch das Datum der Dedication des Werkes *Le lagrime di S. Pietro* vom 24. Mai 1594 (Delmotte und Fétis). Aber dieses in München gedruckte Werk enthält auch ein Portrait von Lassus mit der Unterschrift: *Aetatis LXII* (62 Jahre alt)! Das wirft uns wieder sein Geburtsjahr 1520 über den Haufen! Danach wäre er sogar erst 1532 geboren und mithin schon in seinem neunten Jahre (1541) Capellmeister in Rom geworden! Fétis hilft sich leicht darüber weg, indem er sagt, „dass hieraus hervorgehe, dass Lassus selbst über sein Geburtsjahr in Ungewissheit gewesen wäre". Dass man sich in solchem Falle um ein oder ein paar Jahre irren könne, lässt sich annehmen: aber um zwölf Jahre? das wäre doch stark.

Nun kommt noch ein neues Argument dafür, dass Lassus nur 62 Jahre alt geworden, hinzu, welches Fétis nicht gekannt oder übersehen hat.

Der gelehrte und unermüdliche Franz Commer in Berlin, der Herausgeber der *Collectio Musicorum Batavorum* auf Veranlassung der *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst*, hat nach der Vollendung des XII. Bandes, mit welchem die Sammlung vorläufig sistirt wurde, eine andere Sammlung von Gesängen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert (Berlin, bei Trautwein — M. Bahn) erscheinen lassen, deren letzte vier Bände (*Tom.* V. — VIII. 1860 — 1863, Fol.) er ausschliesslich den Compositionen von Lassus gewidmet hat. Sie führen auch den Nebentitel:

Selectio Modorum ab Orlando di Lasso compositorum continens etc. Collegit et edi curavit Franc. Commer. Tom. IV. 1863. Pr. 5 Thlr.

In der Vorrede zu diesem IV. Bande bespricht Commer die grosse Ausgabe der sämmtlichen Motetten Lasso's, die seine beiden Söhne Ferdinand und Rudolf 1604 zu München veranstaltet und in Druck gegeben haben: *Magnum Opus musicum Orlandi di Lasso Capellae Bavaricae quondam Magistri. Complectens omnes Cantiones quas Motetas vulgo vocant etc.* — Dieses Werk enthält in sechs Stimmenbüchern in Folio 516 zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechs-, sieben-, achtstimmige, 2 neun-, 3 zehn- und 2 zwölfstimmige Motetten. Fétis führt dieses Werk auch mit dessen vollständigem Titel an, ohne es weiter zu beschreiben. Commer theilt die Grabschrift des Denkmals des Meisters auf dem Franciscaner-Kirchhofe zu München mit, welche auf der letzten Seite jener grossen Sammlung abgedruckt ist. Nun sehe ich zwar, dass Fétis an einem anderen Orte (S. 213) dieses Epitaphium auch abgedruckt hat, wahrscheinlich nach Delmotte; aber beide haben nicht bemerkt, dass dieses officielle Document von Stein (das zuletzt in Heigel's Garten stand) dem Lassus auch nur zweiundsechszig Lebensjahre gibt, nicht aber 74, die er im Todesjahre 1594 hätte haben müssen, wenn er 1520 geboren wäre! Commer, dem diese Untersuchung fern lag, hat auch nichts darüber bemerkt.

Die Grabschrift besteht aus sechs lateinischen Distichen. Die betreffenden Verse lauten:

Belgica quem tellus genitrix dedit ingeniorum,
Ingeniorum altrix Boia fovit humus.
Corporis exuvias eadem quoque Boia texit,
Post lustra ac hyemes sena bis acta duas.

(Lassus, „den uns das Talente erzeugende belgische Land gab und den das Talente nährende Baiern hegte. Seine körperliche Hülle hat ebenfalls Baiern mit Erde bedeckt, nachdem er zwei Mal sechs Lustra und zwei Winter durchlebt".) Zwei Mal sechs Lustra zu fünf Jahren und zwei Winter machen 62 Jahre. Und seine Familie und die Einwohner der Stadt, in welcher er 38 Jahre lang gewohnt hatte, hielten ihn alle für zwölf Jahre jünger, als er wirklich war?? — Es liesse sich Alles mit dem Geburtsjahre 1532 (welches übrigens drei deutsche Schriftsteller angeben, A. M. Kobolt im baierischen Gelehrten-Lexikon, Mein im baierischen Künstler-Lexikon und Lipowsky im baierischen Musik-Lexikon) oder wenigstens mit 1530 (Quickelberg) vereinigen, nur nicht die Angabe von Baini in seinem Leben Palestrina's, dass Lassus schon im Jahre 1541 Capellmeister in Rom geworden. Da übrigens von 1548 bis 1556 oder 1557, wo Lassus nach München kam, ein Dunkel über diese acht bis neun Jahre seines Lebens herrscht, so wäre es immerhin möglich, dass der wahre Eintritt in die römische Stelle weiter hinausgeschoben werden müsste und dass eine neue Einsicht der Capellmeister-Listen im Lateran nöthig wäre.

Um auf den IV. Band von Commer's Auswahl aus Lassus' Compositionen zurückzukommen, so bringt die Vorrede auch noch ein hübsches Anagramm:

Orlandus de Lassus —
Solus laurea donandus!

aus der pariser Ausgabe der Messe über *Beatus qui* von 1587. Der Band enthält 23 drei-, vier- bis siebenstimmige Gesänge, davon sechs auf deutschen, die übrigen auf lateinischen Text, lauter treffliche Musikstücke, die mehr als historischen Werth haben. Die längsten und auch sonst bedeutendsten darunter sind zwei Messen, die erste *ad imitationem moduli Beatus qui intelligit*, sechsstimmig (2 Soprane, Alt, 2 Tenöre, Bass) mit Ausnahme des *Crucifixus* und des *Benedictus*, welche nur vierstimmig sind; die zweite *ad imitationem moduli Dixit Joseph*, die meisten Sätze ebenfalls sechsstimmig, jedoch das *Crucifixus* und *Et resurrexit* vier- und das *Benedictus* nur dreistimmig (Sopran, Alt, Tenor) und das *Agnus Dei* siebenstimmig (2 Soprane, 2 Alt, 1 Tenor und 2 Bässe).

Freilich, wenn die katholische Kirche überall geschulte Kirchenchöre herstellt, welche diese Vocalmessen richtig und schön singen können, so wird Niemand das Orchester und sogar nicht einmal die Orgel vermissen. Allein die gute Ausführung ist doch wahrlich hierbei die *Conditio sine qua non!* Aber auch Singvereinen ist die ganze Sammlung sehr zu empfehlen.

Im Ganzen enthalten die vier Bände der Sammlung von Fr. Commer 66 Gesänge von Orlandus Lassus, davon 15 auf deutschen Text, und als Zugabe eine Passion von Barthol. Gese nach dem Evangelisten Johannes mit deutschem Text in Bd. II., S. 88. Derselbe Band enthält auch eine Passion von Orlandus Lassus nach dem Matthäus mit lateinischem Text. Die Recitation des Evangelisten in der letzteren, so wie die Reden Christi sind als Ergänzung aus dem *Cantus ecclesiasticus sacrae Historiae Passionis Jesu Christi etc.* (zuerst in Rom, dann 1738 und zuletzt 1837 neu gedruckt) genommen. Merkwürdiger Weise sind die Reden der anderen einzelnen Personen, z. B. des Judas, des Petrus, des Hohenpriesters, der Magd u. s. w., alle zweistimmig, ja, die des Pilatus sogar dreistimmig gesetzt! Die Chöre der Apostel, der Priester, des Volkes sind vier- bis sechsstimmig, aber alle kurz. Die Recitation des Evangelisten ist im Ganzen eintönig und modulirt nur selten mit der Stimme auf einzelnen Sylben.

In der deutschen Passion von Gese (1550?—1528), einem Zeitgenossen Lasso's, ist die Erzählung des Evangelisten Johannes noch monotoner behandelt, allein die Reden Christi sind alle vierstimmig componirt, die der anderen einzelnen Personen wiederum, wie bei Lassus, zwei- und dreistimmig (z. B. Petrus' Worte), die Chöre fünfstimmig. Diese Passion, wie es scheint, für den evangelischen Gottesdienst componirt (auch ist die Dedication Wittenberg, 1588, unterzeichnet), unterscheidet sich auch noch dadurch von den gleichzeitigen, dass sie einen Prolog hat: „Erhebet eure Herzen zu Gott und höret das Leiden unseres Herrn Jesus Christus, wie uns Sanct Johannes beschreibt", für fünfstimmigen Chor gesetzt (17 Tacte) — und einen Epilog: „Dank sei dem Herren, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hellen" (Höllen), 13 Tacte, ebenfalls fünfstimmig.

Welch eine Zeit der Entwicklung war noch zu durchlaufen von diesen Passionen bis zu den vollendeten Musikwerken J. S. Bach's! Allein man kann sich, wenn man die beiden älteren Werke in Commer's Sammlung durchliest, dennoch gar wohl eine Vorstellung von der grossen Wirkung machen, welche ihre Aufführung in der Kirche gemacht haben muss.

Wenn unsere jetzigen Vereine auf Bach vorzugsweise zurück zu gehen lieben, so empfehlen wir ihnen nochmals die jetzt durch Commer's Bemühungen und das ehrenwerthe Unternehmen der Verlagshandlung Trautwein (Bahn) in Berlin zugänglich gemachten Werke von Lassus, unter denen sich besonders die deutschen Gesänge für die Uebung des *A-capella*-Singens eignen, zu gleichzeitiger und genussreicher Benutzung. L. B.

Dr. d'Alquen †.

Vor dem Schlusse des verwichenen Jahres starb in Mülheim am Rheine ein praktischer Arzt, Herr Sanitätsrath Dr. d'Alquen, dessen Berufstreue, dessen stiller, bürgerlicher Lebenswandel, dessen edle, freiheitsbegeisterte Gesinnung allgemein anerkannt wurde. Niemand aber hatte bei seinem Hintritte vermuthet, dass der Heilkundige zugleich ein tüchtiger Tonkünstler gewesen sei und als solcher sich nicht bloss auf die Ausübung beschränkt, sondern auch seit vierzig Jahren eine Reihe von kleineren und grösseren musicalischen Werken geschaffen habe. Nur dem engsten Kreise der Freunde war dieses bekannt, und diese nächsten Freunde haben nun, um dem Geschiedenen ein ehrenvolles Andenken zu sichern, begonnen, einen Theil seines musicalischen Nachlasses zu veröffentlichen.

Johann Peter Cornelius d'Alquen, geboren den 17. September 1800, war der Sohn des 1838 verstorbenen Regierungsrathes F. A. d'Alquen in Arnsberg, welcher zur Zeit der Wiedergeburt Preussens durch Stein einen einflussreichen Wirkungskreis in der Landes-Verwaltung gehabt hatte. Die Familie stammte aus Spanien und war früher in den Niederlanden ansässig, wo sich auch ein anderer Sohn des Genannten als Tonkünstler niedergelassen hatte. Nach seinen Studienjahren in Giessen und Berlin wählte unser d'Alquen, durch einige kölner Freunde veranlasst, Mülheim am Rheine zum Aufenthalte, das er seit 1824 nicht wieder verlassen hat. Das eigenthümliche Wesen des trefflichen Mannes, seine wunderbar vielseitige wissenschaftliche Bildung, seine lebhafte Theilnahme an allem Schönen und Edlen und seine Berufstreue schildert eine kleine Schrift: „Dr. d'Alquen. Ein Lebensbild." Elberfeld, bei S. Lucas. 1864. 27 S. kl. 8. —, welche seinem stillen, eben so wissenschaftlich ernsten als praktisch menschenfreundlichen Wirken die innigste Theilnahme gewinnt.

Und bei so vielen Bestrebungen, Studien und Thätigkeiten wies er dennoch die Muse der Tonkunst, die ihm bei seiner Geburt gelächelt hatte, während seines ganzen Lebens niemals zurück, wenn sie ihm freundlich winkte. „Schon in der Jugend" — sagt der Verfasser des anzie-

henden Lebensbildes — „spielte er die Geige mit Fertigkeit, das Pianoforte aber mit Meisterschaft. Er hätte es wagen dürfen, neben den besten Künstlern des Tages aufzutreten. Mit seinen glücklichen Tonsetzer-Anlagen, mit dem Melodieen-Reichthume seines reinen Gemüthes versuchte er sich zuerst im Liede. Obgleich er der bescheidenste Künstler war und nie mit seinen Werken auf den Markt der Oeffentlichkeit zog, so kamen durch Freundeshand doch manche seiner Versuche in die zeitweisen Sammlungen, namentlich in den damals von Busse in Braunschweig herausgegebenen „„Arion"". Auch die später in Stuttgart bei Göppert erschienenen Sammlungen ein- und mehrstimmiger Gesänge enthalten mehrere schöne Lieder seiner Erfindung. Er blieb aber nicht bei Gesang-Compositionen stehen, sondern schrieb nach und nach, von dieser oder jener Seite angeregt, Clavier-Sonaten, Geigen-Quartette, Opernscenen u. s. w. Der im Jahre 1852 in Burscheid tagende bergische Sängerbund führte ein grösseres Tonwerk für Männerstimmen: „„Die Leben von St. Goar"", auf. Dieses von d'Alquen gesetzte Gesangstück gewann ausserordentlichen Beifall und ist auch im Stich erschienen. Viele seiner Melodieen begegnen uns seit fünfundzwanzig Jahren an der Wupper und Sieg im Munde des Volkes als wirkliche Volkslieder.

„Wie er im wissenschaftlichen Leben stets beflissen war, jeder anstrebenden jüngeren Kraft den Bildungsweg zu erleichtern, wie er sich immerfort hülfreich zeigte und niemals auch nur den leisesten Anflug von Neid oder Eifersucht wahrnehmen liess, so war er auch im Gebiete der Kunst. Auch zur tonkünstlerischen Bildung widmete er gern seine Mussezeit aufstrebenden jungen Leuten und schuf dadurch manches Gute und Schöne in der näheren Umgegend; aber auch die grosse Welt hatte sich seines Fleisses zu erfreuen, denn er entdeckte die musicalische Begabung der Familie Formes, veranlasste den älteren Bruder Karl, den Versuch des musicalischen Auftretens zu machen, und schulte ihm die Rolle des Sarastro ein, mit welcher Formes in Köln und allenthalben entzückte. D'Alquen arbeitete für die Kirche, wie für Stube und Concertsaal, für Gesang und Orchester. Einmal sogar, als ein Musik-Director ihm im Vertrauen gestand, dass er aufgefordert sei, ein grösseres Tonstück für ein Männer-Gesangfest zu schreiben, aber in der Arbeit nicht fortkäme, überraschte ihn der Doctor mit der fertigen grossen Arbeit und hörte mit Freude, dass dem Director als Meister von allen Seiten Beifall gespendet wurde. In Köln kamen unter Eschborn's Leitung mehrere seiner Orchesterstücke in Zwischenacten der Schauspiele zur Aufführung. Er wohnte dem auch einige Male bei, um zu hören, wo es etwa diesen Werken noch feble, wollte aber nicht, dass sein Name genannt werde, weil er seine Gestaltungen für zu unbedeutend hielt, was aber Eschborn, der selber ein tüchtiger Meister, nicht zugeben konnte.

„Die d'Alquen'schen Tonwerke werden von heutigen bewährten Fachmännern sehr verschieden beurtheilt. Während die Einen unbedingtes Lob spenden und seine Lieder und Clavier-Sonaten hoch stellen, finden Andere, dass der Componist allzu beharrlich am Mozart'schen Muster festgehalten und sich nicht habe mit fortreissen lassen von dem Entwicklungsgange der Neuzeit. Alle aber stimmen darin überein, dass der Reichthum an Melodieen und die Durcharbeitung unseren d'Alquen auszeichnen und dass selbst seine unbedeutendsten Werke von Interesse sind. Bezeichnend für d'Alquen's Ehrlichkeit auch als Componist ist es, dass ein bewährter Künstler, der den musicalischen Nachlass durchforscht und namentlich die Clavier-Sonaten mit grosser Freude und Befriedigung wiederholt durchgespielt hat, nur Ein Lied gefunden, wovon er behauptete, dass dessen Melodie entlehnt sei, und zwar aus dem Propheten. Bei näherer Prüfung aber fand sich, dass dieses Lied schon 1831, also schon lange vor dem Propheten, geschrieben war."

Freunde des Verewigten sind nun damit beschäftigt, eine Blüthenlese seiner musicalischen Werke drucken zu lassen. In der Auswahl der verschiedenen Nummern sollen die Richtungen vertreten sein, in denen der Verstorbene thätig war: Sonaten für Piano sollen mit Saiten-Quartetten und Gesang-Partieen abwechseln. Das bereits erschienene, uns vorliegende erste Heft gibt ein Werk, das Dr. d'Alquen kurz vor seinem Tode geschrieben:

Die Vögel. Kinder-Singspiel von Wilh. von Waldbrühl; in Musik gesetzt und den Robert Schnitzler'schen Kindern gewidmet von J. P. C. d'Alquen. Nr. 1 der nachgelassenen Werke. Elberfeld, bei F. W. Arnold. Preis $1^1/_2$ Thlr.

Die Idee des Gedichtes ist allerliebst: Canario und Canaria im grossen goldenen Käfig sehnen sich nach Freiheit, Fink und Finkin beneiden sie dagegen um ihr prächtiges Haus und reichliche Verpflegung. Daraus entspinnt sich anmuthiger Wechselgesang und Zwiegespräch — auch dieses in gereimten Versen — bis in einem Finale beide Gruppen sich in die Unerreichbarkeit ihrer beiderseitigen Wünsche fügen. Die Musik ist für vier Kinderstimmen und Clavier-Begleitung (was auf dem Titel zu bemerken vergessen ist) gesetzt und besteht aus einer Ouverture und fünf Gesangnummern, wobei zwei Duette, von denen das letzte in ein kurzes Schluss-Quartett übergeht. Das ganze Spiel ist aus lieblichen, leicht fasslichen Melodieen zusammengesetzt und dürfte als einzig in seiner Art ein recht willkommenes Werthstück im deutschen musicalischen

Hausschatze sein und bleiben, denn diese Musik unterscheidet sich von vielen so genannten Kinderliedern auf sehr vortheilhafte Weise, und die durch und durch vorherrschende Manier Mozart's aus dessen früheren Werken hat etwas ungemein Ansprechendes, ja, gleich der Anfang der Ouverture mit seinem zauberflötenartigen Eingange heimelt uns an, zumal wenn man sich die kleinen Canarienvögel und Finken in nettem Papageno- und Papagena-Gefieder hinzudenkt*). L. B.

Kurze Anzeigen.

Wilhelm Hülle, Op. 2. Sieben leichte zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte componirt und den Fräulein **Therese** und **Sophie Breithaupt** zugeeignet. Köln, bei Gottfried Küpper. Preis 1 Thlr.

Diese Lieder, in einfacher Form geschrieben, hübsch erfunden, anspruchlos im besten Sinne des Wortes, fliessend und gefällig, desshalb leicht sangbar in beiden Stimmen, deren Umfang eine Octave nicht überschreitet, sind eine hübsche Vermehrung der Literatur von leichten zweistimmigen Original-Compositionen. Dieselben eignen sich vermöge ihres Charakters und ihrer gut gewählten Texte eben so für Schulen und Erziehungs-Anstalten von Töchtern, als für Familienkreise. Die Clavier-Begleitung ist leicht, aber nöthig, besonders wenn diese Lieder einstimmig gesungen werden. Nr. 1, 4, 5 haben uns namentlich gefallen und werden gewiss bald Lieblinge der jungen Sängerinnen werden. In Nr. 7: „Das Wandern ist des Müllers Lust", ist die Melodie nicht übel, aber der Schluss derselben mit dem *Ritardando* widerspricht dem Charakter des Gedichtes, was namentlich im dritten Verse auf die Worte: „Die sich mein Tag nicht müde geh'n", auffällt. Da jede Stimme (à 7½ Sgr.) einzeln zu haben, so erleichtert dies die Einführung in Töchterschulen.

Wilhelm Hülle, Op. 3, Fünf Gedichte aus dem „Liebesfrühling" von Friedrich Rückert für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Köln, ebendaselbst. Preis 17½ Sgr.

Diese Lieder haben den Vorzug, dass sie sich an die einfache Form halten und mithin nicht declamatorische Phrasen, sondern wirkliche Lieder sind. Manche davon athmen eine wahre und innige Empfindung, besonders Nr. 2: „Ich wünsche, dass der Frühling komme", und Nr. 4: „Ich liebe dich, weil ich dich lieben muss". — Die Melodieen sind sangbar und die Begleitung leicht.

*) Bei Fortsetzung der Ausgabe ist auf sorgfältigere Correctur des Druckes zu achten. S. 2 fehlt System 3, T. 1 ein ♭ vor *e*. — S. 7, Syst. 4, T. 2 und 3 ein ♯ vor *d*. — S. 8, Syst. 2, T. 2 lies *h*, statt *a* u. s. w.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die letzte Sitzung der musicalischen Gesellschaft war einem Concertabende vergleichbar, auch haben wir die Versammlung fast noch nie so zahlreich gesehen, denn das Programm hatte ausser einer Ouverture eine neue Composition von **F. Hiller** und die Aufführung des **Septetts** von **Beethoven** in seiner ursprünglichen Gestalt verheissen. Hiller hat für unseren trefflichen Violoncellisten **A. Schmit** eine „**Ballade**" für Violoncello und Orchester geschrieben, ihr aber, um Missverständnisse zu vermeiden, den Nebentitel „**Concertstück**" hinzugefügt. Denn ein Concertstück ist es in vollem Maasse, und zwar ein genial erfundenes und durchweg glänzendes, das jedoch von dem Balladenstil, d. h. von dem ursprünglichen und echten, die sehr schöne Hauptmelodie hat, die sich durch das Ganze zieht und deren Motive theils wörtlich wiederholt, theils in episodischen Anklängen durch das zweite, brillant figurirte Tempo hindurchklingen. Dabei hat das schöne Stück vor den gewöhnlichen Bravoursachen für dieses Instrument den grossen Vorzug, dass es ein wirkliches Violoncellstück ist, nicht ein Violin-Capriccio, auf der hohen Saite des Basses zu spielen, und zweitens dass dessen auf Virtuosität — und zwar auf keine gewöhnliche — berechnete Passagen zugleich einen inneren charakteristischen Gehalt haben. Wahrlich, die Violoncellisten, die nicht mehr wissen, was sie als Concertgeber spielen sollen, müssen Hiller in hohem Grade dankbar sein, dass er ihnen eine Composition gewidmet hat, die alle Ansprüche an ein gediegenes Concert für ihr Instrument befriedigt. Die Versammlung brach am Schlusse in den lebhaftesten, wiederholten Beifall aus, der wie der Composition, so auch der meisterhaften Ausführung durch Herrn **A. Schmit** galt.

Eben so beifällig wurde der Vortrag des Beethoven'schen Septetts aufgenommen, welches die Herren **Japha** (Violine), **von Königslöw** (Bratsche), **A. Schmit** (Violoncello), **Ad. Breuer** (Contrabass), **Mösler** (Clarinette), **Stumpf** (Horn), **Müller** (Fagott) vorzüglich gut ausführten.

Am Dinstag den 19. d. Mts. führte der **städtische Singverein** unter der Direction des Herrn **Ferd. Breunung** im kleineren Gürzenichsaale in öffentlicher Versammlung vor einem eingeladenen Publicum, das sich sehr zahlreich eingefunden hatte, die Cantate von **J. S. Bach**: „Ich hatte viel Bekümmerniss", und in der zweiten Abtheilung „Erlkönigs Tochter" von **N. W. Gade** mit Pianoforte-Begleitung auf. Der Verein bewies durch die präcise Ausführung der Chöre, welche namentlich in der Bach'schen Cantate keine leichte Aufgabe bilden, die eifrige Einübung unter einer trefflichen Leitung. Die Soli wurden in der Cantate von Fräulein **Rothenberger**, Herrn **E. Koch** und einem Mitgliede des Vereins, in der Ballade von Gade durch zwei Dilettantinnen und Herrn B. (Tenor) recht gut gesungen.

Fräulein **Pauline Lucca** ist hier eingetroffen und wird Sonntag den 24. als **Valentine** in den Hugenotten und Dinstag den 26. als **Gretchen** in Gounod's Faust auftreten.

Zur **Shakespeare-Feier** wurde am Donnerstag den 21. im Stadttheater ein Vorspiel von **Georg Hick** mit Schluss-Tableau und „Die bezähmte Widerspänstige" mit Fräulein **Wilhelmine Seebach** und Herrn **Emil Devrient** gegeben; heute am 23.: „König Richard II.", zugleich als letzte Gastrolle Devrient's. — Im Thaliatheater wurde gestern den 22. aufgeführt: Festspiel von **Michael Bernays** mit Schluss-Tableau und ebenfalls „Die bezähmte

Widerspänstige" mit Fräulein Hesse und Herrn Härting. Am 23.: „Viel Lärmen um nichts" mit Fräulein Hedwig Raabe.

Herr General-Musik-Director Franz Lachner ist durch den Verlust seiner Gattin, die nach schweren Leiden Anfangs dieser Woche gestorben ist, in tiefe Trauer versetzt worden und wird nun das 41. niederrheinische Musikfest in Aachen nicht dirigiren. Die Nachricht aus Aachen (welche auch in die Kölnische Zeitung übergegangen war), dass „Herr Lachner so eben aus nicht angegebenen Gründen die Leitung abgelehnt habe", muss daher auf einem argen Missverständnisse beruhen.

Gera. Am Charfreitage hielt der hiesige musicalische Verein sein 59. Concert und brachte in demselben Spohr's herrliches Oratorium „Die letzten Dinge" zur Aufführung. Letztere fand diesmal nicht im gewöhnlichen Vereinslocale, sondern in der St.-Salvatorkirche Statt, deren Räume nach allen Seiten hin vom Publicum gefüllt waren. Die Aufführung zählt unbedingt zu den besten bisherigen Leistungen des musicalischen Vereins, dessen erfreulicher Wirksamkeit wir die Wiedereinführung der Oratorien, so wie überhaupt die Hebung classischer Musik-Production hier verdanken. Unter des Capellmeisters Wilhelm Tschirch tüchtiger Leitung ward uns bereits eine lange Reihe älterer und neuerer Meisterwerke vorgeführt, und hat derselbe die Kräfte des Vereins so entwickelt und gehoben, dass er sich mit gutem Erfolge selbst an die grössten Musikwerke wagen darf. Herr Schild aus Solothurn, derzeit in Leipzig, sang die Tenor-Soli und bekundete sich dabei als einen mit guten Stimmmitteln begabten Sänger.

Dem in Darmstadt gastirenden Tenoristen StEger hat der Grossherzog die Medaille für Künste und Wissenschaften verliehen.

Aus Hannover schreibt man, dass unser Landsmann, der blinde Pianist Labor, am königlichen Hofe derart Anwerth gefunden, dass ihn der König nicht weiterziehen lässt. Der Monarch hat den Künstler bleibend an sich gefesselt, indem er ihm ein für Hannover bedeutendes Jahrgehalt auswarf. Als Zugaben der Bedienstung wurden bewilligt: ein Natural-Quartier, eine freie Hof-Equipage und drei Sperrsitze im Hoftheater.

(Wien. Bl. f. Th. u. M.)

Das Oratorium „Rahab" von Meves, einem Mitgliede der herzoglichen Hofcapelle in Braunschweig, fand bei der erstmaligen Aufführung im zehnten Abonnements-Concerte des Concert-Vereins daselbst grossen Beifall.

Wien, 16. April. Richard Wagner soll ganz unvermutheter Weise seinen Aufenthalt in Penzing bei Wien verlassen und sich nach der Schweiz begeben haben.

Paris. Alfred Jaell, der am 6. April noch in dem letzten Patti-Concerte in Nürnberg mitwirkte, spielte bereits am 10. in Paris bei dem Mendelssohn-Feste, zu welchem er telegraphisch eingeladen worden war (siehe das Programm in der vorigen Nummer S. 124), und erregte durch den Vortrag des Concertes in *G-moll*, das er am Schlusse der ersten Abtheilung spielte, bei den 5000 Zuhörern des Cirque Napoléon einen fabelhaften Enthusiasmus. Alle Journale sind voll des Lobes und einig darin, dass dies der glänzendste Pianisten-Erfolg gewesen, den man seit langer Zeit hier erlebt habe; unter Anderem sagt ein musicalisches Blatt: „Alfred Jaell steht ganz auf der Höhe seines kolossalen Rufes. Sein breiter und markiger Vortrag ist deutsch in der ganzen gewaltigen musicalischen Bedeutung des Wortes." — Bei dem „Elias" hat sich aber trotz der Anerkennung der Solisten (Frau Rudersdorf u. s. w.) die Zuhörerschaft gelangweilt. „*L'oratorio ne va pas à notre nature*", sagt die *Gazette et Revue musicale*, um die Kälte des Publicums zu erklären.

Mexico hat drei Theater, wovon das grösste, ein prachtvolles, auf 2500 Zuschauer berechnetes Gebäude, für das recitirende Schauspiel in spanischer Sprache bestimmt ist, aber zugleich auch von einer italiänischen Opern-Gesellschaft benutzt wird.

Nach Hamburg. Das mit der Unterschrift „Mehrere Musikfreunde" uns eingeschickte Inserat einer dortigen Zeitung kann, wie alle anonymen Zusendungen, nicht aufgenommen werden. Wollen die „Musikfreunde" im wirklichen „Interesse ihrer musicalischen Zustände" handeln, wie sie sagen, dann mögen sie mit Thatsachen und Gründen hervortreten, vor Allem aber die Meinung aufgeben, als sei ein Blatt wie das unserige geneigt oder gar geeignet, schlechte Witze und Persönlichkeiten weiter zu verbreiten. Köln, 22. April. Die Redaction.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 18. KÖLN, 30. April 1864. XII. Jahrgang.

Biographie universelle des Musiciens. Par F. J. Fétis.

II.

(Meyerbeer.)

Giacomo Meyerbeer ist zu Berlin den 5. September 1794 geboren. Schon im Alter von vier Jahren offenbarte sich der musicalische Sinn des Kindes auf unzweideutige Weise dadurch, dass er die Melodieen der Orgelspieler auf der Strasse behielt, sie auf dem Clavier spielte und mit der linken Hand harmonisch begleitete. Erstaunt über so glückliche Naturanlagen, beschloss sein Vater, nichts zu vernachlässigen, um ihre Entwicklung zu beschleunigen. Lauska, ein Schüler Clementi's und ein ausgezeichneter Clavierspieler, wurde sein erster Lehrer. Mit den rationellen Principien der Schule Clementi's für die Ausbildung des Mechanismus vereinigte Lauska die Kunst, gut zu unterrichten.

Um diese Zeit vermachte ihm ein vertrauter Freund des Hauses Beer, Namens Meyer, der zu dem talentvollen Knaben eine wahrhaft väterliche Zuneigung gefasst hatte, in seinem Testamente ein bedeutendes Vermögen unter der Bedingung, dass er seinem Namen Beer den Namen Meyer vorsetzen solle, woher denn der Name Meyerbeer entstanden ist*).

Am 14. October 1800 liess sich der Knabe, der sein siebentes Jahr noch nicht vollendet hatte, zum ersten Male öffentlich hören und erregte ausserordentliches Aufsehen. Die Nachrichten, welche Fétis in Berlin, wie er sagt, über die Jugend desselben gesammelt hat, beweisen, dass dessen Fortschritte so reissend gewesen, dass er im Alter von sechs Jahren die Lehrer in Erstaunen setzte und in seinem neunten Jahre schon zu den tüchtigsten Clavierspielern in Berlin gezählt wurde. Die leipziger A. Musik-Zeitung sagt in einem Berichte über zwei Concerte vom 17. November 1803 und 2. Januar 1804, dass Meyerbeer eine merkwürdige Fertigkeit und Eleganz des Vortrags bekundet habe. Der Abt Vogler hörte ihn um diese Zeit; betroffen von der Originalität in den Phantasieen des Knaben, prophezeite er in ihm den dereinst grossen Tonkünstler. Später besuchte Clementi Berlin, und Meyerbeer's Spiel flösste ihm so viel Interesse ein, dass er trotz seiner immer mehr wachsenden Abneigung gegen das Unterrichtgeben ihm dennoch während der ganzen Dauer seines Aufenthaltes in der Residenz Unterricht ertheilte.

Kaum zwölf Jahre alt und ohne Anleitung zum Tonsatze erhalten zu haben, hatte er bereits viele Musikstücke für Gesang und für Clavier componirt. Verständige Freunde des Hauses erkannten darin ein schönes Talent und bestimmten den Vater, ihm einen Lehrer in der Composition zu geben. Man wählte Bernhard Anselm Weber, einen Schüler Vogler's und damals Capellmeister an der Oper in Berlin. Als begeisterter Bewunderer Gluck's und leidenschaftlich für die schöne declamatorische Musik dieses grossen Meisters eingenommen, überhaupt in allem, was dramatischen Stil betraf, sehr zu Hause, konnte Weber seinem Zögling über Form und Zuschnitt der Musikstücke, über Instrumentirung und über ästhetische Forderungen an die Composition nützliche Lehren geben; aber da er nicht stark in der Harmonielehre und im Contrapunkte war und für diese Dinge auch kein rechtes Lehr-System hatte, so war es ihm nicht möglich, seinem Schüler zu diesen schwierigen Studien Anleitung zu geben. Einige Zeit lang machte übrigens Meyerbeer aufs Gerathewohl Versuche, sich darin auszubilden, und brachte seinem

*) Wir müssen Herrn Fétis die Bürgschaft für diese Notiz überlassen, die in Deutschland, so viel wir wissen, nicht bekannt ist, wo man Jakob Meyer nur als Vornamen des berühmten Componisten kennt. Dass ihn die leipziger A. Mus.-Ztg. schon 1800 Meyer Beer nannte, wie Fétis anführt, ist ganz natürlich, da man von Wunderkindern immer auch die Vornamen angibt.

Die Redaction.

Lehrer einst eine Fuge. Weber war erstaunt darüber und schickte sie dem Abte Vogler, um ihm zu zeigen, dass er auch in diesem Punkte tüchtige Schüler bilde. Die Antwort liess auf sich warten. Endlich kam ein dickes Paket an, das statt der gehofften Lobsprüche eine Abhandlung über die Fuge in drei Theilen enthielt; der erste enthielt die Hauptregeln über den Fugensatz, der zweite zeigte, dass Meyerbeer's Fuge nichts taugte, der dritte hatte die Ueberschrift: „Fuge des Lehrers", und enthielt eine strenge Fuge über das Thema und Gegenthema Meyerbeer's nebst genauer Analyse.

Meyerbeer fand in allem diesem eine neue Anregung, die er mit Feuer ergriff; er schrieb eine achtstimmige Fuge und schickte sie direct an Vogler. Dieser schrieb ihm darüber sehr verbindlich und lud ihn ein, zu ihm nach Darmstadt zu kommen, wo er ihn wie ein Kind vom Hause aufnehmen und unterrichten wolle. — Die Eltern willigten ein, und Meyerbeer war fünfzehn Jahre alt, als er Vogler's Schüler wurde. Hier fand er Gänsbacher, der später Capellmeister an Sanct Stephan in Wien wurde*). Immer mit ernsten Studien beschäftigt, führten die Zöglinge Vogler's bei ihm ein ganz künstlerisches und wissenschaftliches Leben. Nach der Messe hielt ihnen der Meister einen Vortrag über Contrapunkt, dann gab er ihnen eine Arbeit über ein bestimmtes Thema auf und beschloss den Tag mit der Durchsicht und Analyse dessen, was sie geschrieben hatten. Manchmal liess er sie auch in der Kirche über gegebene Thema's auf der Orgel phantasiren**).

Bevor Meyerbeer, siebenzehn Jahre alt, Darmstadt verliess, ernannte ihn der Grossherzog zum Hofcomponisten, nachdem er dessen Oratorium „Gott und die Natur" gehört hatte. Das Werk wurde auch in Berlin den 18. Mai 1811 aufgeführt, Eunicke (Tenor), Grell und die erste Sängerin der Oper, Fräulein Schmalz, sangen die Soli, und aus dem Berichte in der leipziger Musik-Zeitung des Jahres 1811, P. 570, ersieht man, dass Meyerbeer schon damals neue Formen und unbekannte Effecte suchte. Ausser dieser Partitur hatte er aber bei Vogler viele Kirchen-Musikstücke geschrieben, die er nicht bekannt gemacht hat***).

*) Wie kommt es, dass Fétis Carl Maria von Weber nicht erwähnt, der zugleich mit Meyerbeer und Gänsbacher Vogler's Anleitung und Umgang genoss?

**) Vergleiche die interessanten Schilderungen über das Zusammenleben und Zusammenlernen von Gänsbacher, Weber und Meyerbeer zu Darmstadt in Max von Weber's „Leben C. M. von Weber's" Bd. I. und in diesen Blättern Nr. 3 vom 16. Jan. d. J.

***) Die „Sieben geistlichen Gesänge" von Klopstock für vier Stimmen ohne Begleitung, die Fétis in dem Verzeichnisse der Werke Meyerbeer's weiter unten aufführt, gehören jedoch derselben Zeit an und sind das erste Werk, welches er veröffentlichte.

Die Zeit des Schaffens und der künstlerischen Thätigkeit war nun für ihn gekommen. In seinem neunzehnten Jahre brachte er in München sein erstes dramatisch-musicalisches Werk: „Die Tochter Jephta's", auf die Bühne. Der Stoff, zu drei Acten ausgedehnt, war eigentlich mehr zu einem Oratorium, als zu einer Oper geeignet. Meyerbeer, noch voll von den Grundsätzen der strengen Schule, hatte den Reiz der Melodie noch nicht gefunden; die Oper gefiel nicht. Desto mehr Erfolg hatte er als Clavierspieler, namentlich durch seine freien Phantasieen. Er beschloss daher, nach Wien zu gehen, das damals die Stadt der Pianisten war, und dort als Virtuose aufzutreten. Gleich am Abende seiner Ankunft hatte er Gelegenheit, Hummel, der auf dem Höhepunkte seines Talentes stand, zu hören. Hummel's Spiel hatte weder den majestätischen Charakter, noch den frappanten Glanz, der in Clementi's Vortrag herrschte und in Meyerbeer's Spiel mit mehr Jugend und Feuer wieder auflebte; aber es war ein reiner, klarer Erguss und hatte einen unbeschreiblichen Reiz der Anmuth und Schönheit. Meyerbeer erkannte auf der Stelle den Vortheil, den diese Schule vor ihm voraus hatte, und sein Ehrgeiz brachte ihn zu dem Entschlusse, nicht eher wieder öffentlich aufzutreten, bis es ihm gelungen, die Vorzüge der wiener Schule mit seinem eigenthümlichen Talente vereinigt zu haben. Desshalb schloss er sich zehn Monate lang innerhalb seiner vier Mauern ein und übte sich unaufhörlich im harmonisch gebundenen Spiele und in Aenderung und Vervollkommnung seines Fingersatzes.

Nach diesen anhaltenden Anstrengungen, deren nur eine gewissenhafte Hingabe an die Kunst fähig war, trat Meyerbeer in der grossen Welt auf und machte einen so lebhaften Eindruck, dass sich das Andenken daran lange erhielt. Moscheles, der ihn damals hörte, hat sich oft geäussert, dass, wenn Meyerbeer allein als Virtuose seine Laufbahn hätte machen wollen, wenige Clavierspieler im Stande gewesen sein würden, mit ihm zu wetteifern.

Ein eigenthümlicher Zug in seinem Charakter ist der Gedanke, der ihn damals (1813) quälte. Betroffen von dem Erfolge der Originalität seiner Compositionen und der Neuheit seiner glänzenden Passagen, bildete er sich ein, dass alle Pianisten sich ihrer bemächtigen würden, und beschloss daher, für die nächsten Jahre nichts von seinen Clavier-Compositionen zu veröffentlichen. Späterhin, als ihn das Theater ganz und gar fesselte, hörte er auf, sich ferner hören zu lassen, und gab überhaupt das Clavierspiel daran, so dass er am Ende den grössten Theil seiner Claviermusik, wovon er nur wenig aufgeschrieben hatte, vergass und sie mithin für die Oeffentlichkeit verloren ging. Einige Werke muss er indess doch aufgeschrieben haben, weil die Concertberichte in den

Zeitschriften sehr lobend ihrer erwähnen, z. B. Variationen über ein Original-Thema *alla Marcia,* die er in Leipzig vortrug, ferner ein Doppel-Concert für Pianoforte und Violine mit Orchester, welches er mit dem Violinisten Weit [?] in Berlin am 4. Februar 1813 spielte.

Die Virtuosen-Laufbahn gab also Meyerbeer auf, aber von seinen Clavier-Studien ist ihm die Eigenschaft der vollkommensten Begleitung geblieben, die man hören kann. Dieses Talent setzte noch im Jahre 1845 in den Concerten, welche der König von Preussen auf den Schlössern zu Brühl und Coblenz der Königin Victoria und der belgischen Königs-Familie gab, in Erstaunen. In seiner Eigenschaft als k. preussischer General-Musik-Director hatte er diese Concerte eingerichtet und begleitete selbst am Flügel. Durch die feinen Nuancen und die zarte und poetische Behandlung des Instrumentes bei der Begleitung lernte ich begreifen, wesshalb er immer so viele Proben für die Aufführung seiner Opern verlangt. Ich zweifle, ob er jemals mit den Sängern und mit dem Orchester vollkommen zufrieden ist.

Die Erfolge Meyerbeer's als Clavierspieler in Wien und das Talent, welches man in einer Gesang-Composition: „Thevelindens Liebe", entdeckte, bewirkten, dass er den Auftrag bekam, eine komische Oper für das Hoftheater zu schreiben. Jenes Gesangstück war ein Monodrama für Sopran, obligate Clarinette und Chor; es wurde 1813 in Wien aufgeführt, ein Fräulein Harlass sang die Sopran-Partie, Bärmann blies die Clarinette [was wohl die Haupt-Veranlassung zu der Composition gewesen sein mag]. Das Opernbuch, das ihm anvertraut wurde, hiess: „Abimelech oder die beiden Kalifen" [auch „Wirth und Gast"]. In Wien war aber einmal wieder die italiänische Musik oben auf, zumal bei Hofe; „Die beiden Kalifen" aber waren in einem ganz entgegengesetzten Stile geschrieben, der nicht viel anders war, als in der „Tochter Jephta's"; sie wurden aufgeführt, fielen aber durch, ein Fall, der auf Meyerbeer's fernere Entwicklung einen grossen Einfluss hatte. Denn Salieri, der ihn schätzte und lieb hatte, tröstete ihn mit der Versicherung, dass es ihm trotz der fehlerhaften Factur der Gesangstücke doch nicht an glücklichen Anlagen fehle, aber dass er noch nicht für Gesang zu schreiben verstehe. Um das zu lernen, müsse er nach Italien gehen, und wenn er sich diese allerdings schwierige Kunst angeeignet haben werde, so prophezeie er ihm schöne Erfolge.

Bis zu diesem Augenblicke hatte die italiänische Musik nicht den geringsten Reiz für Meyerbeer gehabt, auch waren in der That die meisten Opern von Nicolini, Farinelli, Pavesi u. A., die man damals in Wien und München gab, wenig geeignet, ein Ohr, das an deutsche Harmonie gewohnt war, zu befriedigen. Desshalb begriff der junge Tonsetzer die Tragweite des guten Rathes von Salieri nicht sogleich, entschloss sich aber doch, ihn zu befolgen, und ging nach Venedig. Dort trat er gerade mitten in die Glanz-Periode von Rossini's „Tancred" hinein. Diese Musik [und wohl auch ihre Wirkung auf das Publicum] regte ihn wunderbar an, und der italiänische Stil, gegen den er bis jetzt einen wahren Widerwillen gehabt, wurde der Gegenstand seiner Vorliebe und seines Strebens.

Nach jahrelangen Studien und Versuchen in Handhabung der melodischen Formen gelangte er zu einer gänzlichen Umgestaltung seiner Schreibweise und brachte im Jahre 1818 in Padua seine Oper *Romilda e Costanza* auf die Bühne. Diese für die Pisaroni geschriebene *Opera semi-seria* erhielt eine glänzende Aufnahme, zu welcher nicht nur die Musik und die treffliche Sängerin, sondern auch der günstige Umstand beitrug, dass die Paduaner Meyerbeer als einen Zögling ihrer Schule betrachteten, weil sein Lehrer, der Abt Vogler, eine Zeit lang Schüler des Paters Valotti, Capellmeisters an Sanct Anton in Padua, gewesen war.

Der Romilda folgte 1819 *Semiramide riconosciuta,* in Turin für die gefeierte Sängerin Carolina Bassi geschrieben, und 1820 *Emma di Resburgo* in Venedig, mit deren Erfolg Meyerbeer den ersten Schritt auf der Bahn seines Ruhmes that. Trotzdem, dass die Aufführung nur wenige Monate nach Rossini's *Eduardo e Cristina* Statt fand, wurde sie mit Begeisterung aufgenommen und verschaffte dem Namen des jungen Componisten einen lauten Klang durch ganz Italien. Emma di Resburgo wurde auf allen grossen Theatern Italiens gegeben und drang auch, ins Deutsche übersetzt, unter dem Titel „Emma von Leicester" über die Alpen nach Deutschland.

Hier aber war die öffentliche Meinung nichts weniger als einstimmig zu Gunsten der Umwandlung Meyerbeer's zum Italiäner. Nicht ohne Bedauern sah man ihn von den deutschen musicalischen Ueberlieferungen abfallen und sich einer fremden Schule hingeben. Diese Stimmung machte sich oft in bitteren Ausdrücken Luft, und Carl Maria von Weber, sein Freund seit Jahren, wurde besonders stark davon beherrscht. Das konnte nicht wohl anders sein; denn Weber schöpfte seine Kraft aus einer individuellen, absoluten Auffassung der Kunst und war weniger als irgend Einer zu Concessionen an den Eklekticismus geneigt, welcher durch ihren Zweck auch entgegengesetzte Begriffe vom Guten für zulässig hält. Die Höhe der Ansicht, welche zum Eklekticismus führt, ist überhaupt selten, namentlich bei genialen Menschen, die fast immer sich in engen Schranken befangen zeigen, wenn von Beurtheilung der Erzeugnisse einer anderen Schule die Rede

ist. Man darf sich keineswegs wundern, dass Weber die neue Richtung Meyerbeer's verdammte: er hatte keinen Sinn für italiänische Musik, ja, sie war ihm zuwider, eben so wie sie Beethoven und Mendelssohn zuwider war. Es war also eine auf Ueberzeugung gegründete Opposition, die er gegen die Umwandlung von Meyerbeer's Talent aussprach, ja, es war eine Art von Verwahrung gegen die Erfolge der neuen Richtung seines Freundes, dass er in Dresden mit grosser Sorgfalt die in Wien durchgefallene Oper „Die beiden Kalifen" als „Wirth und Gast" in Scene setzte. Uebrigens verläugnete sich seine Freundschaft für Meyerbeer nie. Er freute sich über seinen Besuch bei ihm und schrieb unter Anderem darüber an Gottfried Weber: „Letzten Freitag hatte ich die grosse Freude, Meyerbeer einen ganzen Tag lang bei mir zu haben; die Ohren müssen Dir geklungen haben! Es war wirklich ein glücklicher Tag, eine Erinnerung an die schönen Zeiten in Mannheim und Darmstadt. Wir haben uns erst spät in der Nacht getrennt. Meyerbeer geht nach Triest, um dort seinen *Crociato in Egitto* in Scene zu setzen; vor Ablauf eines Jahres wird er nach Berlin zurückkommen, wo er vielleicht eine deutsche Oper schreiben wird. Gott gebe es! Ich habe ihm tüchtig ins Gewissen geredet!" *)

Weber hat nicht lange genug gelebt, um Zeuge der zweiten Umwandlung Meyerbeer's zu sein, allein er kannte die Tragweite seines Talentes recht gut; auch soll er vor seinem Tode den Wunsch ausgesprochen haben, Meyerbeer möchte eine Oper, die er unbeendigt hinterlassen, vollenden **).

Zum 23. April ***).

An diesem Tage, an welchem vor 300 Jahren der grösste dramatische Dichter der christlichen Aera geboren wurde, an dem vor 248 Jahren derselbe Dichter starb, und den nach drei Jahrhunderten die gesammte gesittete Welt in allen Zungen jubelnd feiert — an diesem Tage wird man es begreiflich und berechtigt finden, wenn diejenigen, deren Wirken mit dem der öffentlichen Schaubühne eng verknüpft ist, nicht zuletzt beim Jubelfeste erscheinen, wenn ein den Interessen des Theaters gewidmetes Organ auch seinen Kranz an den Stufen des Festaltars niederlegt.

Feiern dieses Fest auch jene, die der Bühne fern stehen, oder die sich förmlich von ihr abwenden, so feiern es doppelt alle, die auf ihr heimisch oder doch mit ihrem Wesen, ihren Bedürfnissen, ihren Wirkungen vertraut sind. Shakespeare ist eben sowohl der Lieblingsdichter des schlichten Einzelnen, die unerschöpfliche Fundgrube für die auserwählten Literaturfreunde, wie der eigentliche Volksdichter. Dem Einzelnen ist er ein theurer Freund, ein kluger Rathgeber, ein weiser Mentor und ein sanfter Tröster, ein ernster Mahner und ein unfehlbarer Gewissensfreund, den verfeinerten Bedürfnissen geistreicher Vereinigungen wie der unersättlichen Verdauungsfähigkeit des grossen Commentatoren-Chors eine immer willkommene Beute. — Vor allem Anderen aber mögen wir hier mit dankbar freudiger Ehrfurcht des echtesten Theaterdichters gedenken, der den gefährlichsten Probirstein abgibt für jede bearbeitende Dramaturgenhand, wie für jedes in Scene setzende Regie-Ingenium, dem Schauspieler eine unversiegbare Quelle des Studiums, dem Publicum, dem Einzelnen darunter wie den Massen, ein Magnet von unvergleichlicher Anziehungskraft — einer Kraft von höchster Poesie zugleich und von schlagendstem Theater-Effecte.

Man besorge übrigens keinen faden Panegyrikus. Wir feiern keinen Götzendienst und wissen, dass wir einem Dichter huldigen, der, wie jeder andere, nur viel eigenthümlicher als jeder andere, auch seine sterblichen Seiten hat. Ist es für ein Genie nicht genug, wenn man ihm Vielseitigkeit, ja, eine Art Universalität nachrühmt? soll ihm dazu auch noch die absolute Unfehlbarkeit angedichtet werden? Wir glauben nicht, dass dem grossen Geiste mit diesem mitunter angewandten Verfahren wesentlich gedient sei. Je mehr wir uns bestreben, seine Grösse zu erkennen, ohne uns über ihre Auswüchse einer Täuschung hinzugeben, desto reiner wird uns sein innerstes Wesen zum Bewusstsein kommen; je parteiloser wir seine Gesammtschöpfung betrachten, desto fähiger werden wir uns fühlen, das wirklich Schöne darin, gerade weil wir es im Geiste von den Schlacken absondern, rein zu geniessen und gläubig zu verehren.

*) Dieser Brief muss aus 1824 sein, weil der *Crociato* erst in diesem Jahre auf die Bühne kam. Weber's „Preciosa" (1820), „Freischütz" (1821), „Euryanthe" (1822) waren also schon gegeben, und somit hatte er ein volles Recht, dem Jugendfreunde und Studiengenossen ins Gewissen zu reden, was denn auch in vieler Hinsicht gewiss nicht vergebens gewesen ist.

**) Ob dem wirklich so sei, werden wir aus dem zweiten Bande des „Lebensbildes C. M. von Weber's von dessen Sohn" — bald erfahren.

***) Wir entlehnen diesen Aufsatz der Nr. 17 der „Wiener Recensionen", weil er in Kürze den wahren Standpunkt, den unsere Zeit und unser Volk dem Shakespeare-Cultus gegenüber einzunehmen hat, mit Wärme und Aufrichtigkeit darlegt, und wir, derselben Ueberzeugung huldigend, dieser Ansicht die grösstmögliche Verbreitung wünschen, sie aber in den meisten Gelegenheits-Artikeln der Jubelfeier vor Ueberschwänglichkeit wenig oder gar nicht beachtet gefunden haben. Die Redaction.

Warum sollten wir es verschweigen, was so Viele empfinden und so Wenige zu äussern wagen — dass derselbe mächtige Geist, der uns durch die Kraft und Anmuth, durch die Tiefe und Klarheit, durch die glühende Leidenschaft und die erschütternde Wahrheit seiner Schöpfungen entzückt und erhebt, uns mitunter durch die Rohheit seiner Ausdrucksweise, durch unsymmetrische Häufung contrastirender Wirkungsmittel befremdet und abstösst, dass der inneren Harmonie, die seinen Meisterwerken zu Grunde liegt, nicht immer auch die äussere gleichmässig zur Seite steht? Wenn seine Lustspiele zum grossen Theile veraltet sind, so ist diese Erscheinung im Wesen des Lustspiels tief begründet, welches immer nur die Sitten und Thorheiten der Zeit, da es entstand, abspiegelt; wir brauchen dem Dichter darüber keinen Vorwurf zu machen, nur aber anerkennen sollen wir, dass es so ist. Diejenigen Ausdrücke, die wir als Kinder unserer Zeit roh und ungesittet finden, mögen vor dreihundert Jahren ganz anders geklungen haben; wir leben nun aber einmal im neunzehnten Säculum und haben nicht die Verpflichtung, für Stilfeinheiten zu halten, was ein begreifliches, aber desswegen noch nicht als schön auszugebendes Resultat der Sitten und Moden jener Zeit gewesen. Wir mögen den phantastischen Märchen, die uns Shakespeare erzählt, mit höchstem Interesse folgen und die Ueberschwänglichkeit seiner Einbildungskraft bewundernd anstaunen, ohne uns doch zu verhehlen, dass diese Einbildungskraft ihn mitunter zu ganz absonderlichen und abstrusen Gestaltungen verleitet hat, dass sich unter jenen Zaubergestalten auch solche Ungeheuer befinden, deren ästhetische Berechtigung zum mindesten eine zweifelhafte ist. Wir wollen uns endlich selbst den höchsten Meisterwerken dramatischer Kunst, einem „Hamlet", „Lear", „Othello", „Romeo und Julie", Julius Cäsar" gegenüber des Rechtes nicht begeben, unter Goldkörnern und Perlen der Weisheit, der Menschenkenntniss, des tiefsten künstlerisch-theatralischen Verständnisses auch sandige und steinige Stellen, unter Rosenbüschen und Eichenwäldern auch dorniges Gestrüpp zu sehen, und in keinem Falle werden wir uns zu der Annahme entschliessen, dieses Letztere etwa als eine bewusste Anordnung des allweisen Dichters ebenfalls zu bewundern. Vielmehr wollen wir getrost in jedem einzelnen solchen Falle sagen: Hier ist eine Stelle, wo auch dieser grösste Dichter sterblich war, wo er ein Kind seiner Zeit geblieben ist, wo er aus diesem oder jenem Grunde gefehlt hat. Erkennen wir freimüthig diese Möglichkeit an, um wie viel begeisterter werden wir die unermesslichen Wirkungen preisen, die seine Schöpfungen, namentlich seit den letzten hundert Jahren, und zwar besonders in Deutschland erzielt haben; um wie viel begeisterter werden wir die Grösse eines Geistes anerkennen, der im wesentlichsten Theile seiner bedeutendsten Werke mit so tiefen und bezeichnenden Zügen Menschen zu schildern gewusst hat, der den Schaubühnen ein Vermächtniss hinterlassen hat, von dem sie jetzt noch, nach dreihundert Jahren, den köstlichsten Theil ihrer Lebenskräfte beziehen!

Nicht umsonst betonen wir wiederholt die „dreihundert Jahre". Nicht alles, was an sich schön und werthvoll ist und bleibt, behält auch in gleicher Frische dieselbe Bühnenwirkung. Man sehe zehnjährige Repertoirestücke darauf an und staune, wie schnell sie verblassen. Wie wenige Stücke, die man in der Jugend mit höchster Befriedigung gesehen, machen Einem im Alter denselben Eindruck! Wie wenige solcher Lieblinge gefallen einer zweiten Generation! Und wie haben sich dagegen diese uralten Shakespeare'schen Haupt- und Staats-Actionen frisch erhalten zu erneuertem Entzücken jedes neuaufstrebenden Geschlechtes! Das schon beweist, wie viel ewige Poesie und wie viel echte Theaterwirkung in ihnen steckt.

Das war es, was vor hundert Jahren von den ersten Geistern deutscher Nation — Lessing voran — erkannt und ausgesprochen wurde zu fruchtbringendster Wirkung. In den „Literatur-Briefen" schrieb Lessing schon Ende der fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts:

„Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unseren Deutschen übersetzt hätte, ich weiss gewiss, es würde von besseren Folgen gewesen sein, als dass man sie mit dem Corneille und Racine bekannt gemacht. Erstlich würde das Volk an jenem weit mehr Geschmack gefunden haben, als es an diesen nicht finden kann; und zweitens würde jener ganz andere Köpfe unter uns erweckt haben, als man von diesen zu rühmen weiss. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das Alles bloss der Natur zu danken zu haben scheint und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.

„Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem „„Oedipus"" des Sophokles muss in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben, als „„Othello"", „„König Lear"", „„Hamlet"" u. s. w."

Lessing hat diese erste warme Hinweisung auf den Werth der Shakespeare'schen Dramen später in der „Dramaturgie" wiederholt bestätigt und vervollständigt. Seinem unermüdlichen Kampfe gegen die steife Alexandriner-Tragödie der Franzosen verdankt Deutschland zunächst die allmähliche Einführung Shakespeare's in

das deutsche Repertoire, freilich zuerst nur in der unvollkommenen Wieland'schen Uebersetzung [bald darauf in der vollständigen Uebersetzung von Joh. Joachim Eschenburg], dafür aber getragen von einem bedeutenden Schauspieler und Theater-Director, F. L. Schröder, der die Hauptstücke des wiedergeborenen englischen Autors, zwar noch vielfach verkürzt und verändert, doch bereits mit intensivster schauspielerischer Wirkung auf der deutschen Bühne einbürgerte.

Diese Acquisition für das Repertoire bezeichnet einen der wichtigsten Abschnitte in der Geschichte der Schauspielkunst. Der Charakter dieser letzteren schwankte lange Zeit von einem Extrem zum anderen, von der rohen Ungebundenheit der altdeutschen Haupt- und Staats-Actionen und der extemporirten Hanswurstereien zu dem pedantischen Einerlei der versificirten Alexandriner-Tragödie. Shakespeare bildete eine goldene Brücke zwischen beiden übertriebenen Tendenzen; in seinen Werken war Rohheit einerseits, hohles Pathos andererseits nur mehr ein ausnahmsweiser Auswuchs, das Wesentliche in ihnen brachte wahre Volksthümlichkeit und echt tragische Conflicte in eben so bunter als natürlicher und doch zugleich erhabener Weise zu lebendigem Ausdruck; in seinen Werken konnte und musste der Schauspieler sich vor Allem mit dem Charakter der darzustellenden Person (statt mit äusserlichen Redeformen) beschäftigen, er war zunächst und mit maassgebender Kraft auf die reine Menschen-Darstellung gewiesen, er konnte im „Hamlet" die höchst eindringliche Lehre finden, dass „des Schauspiels Zweck sowohl Anfangs als jetzt war und ist: der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen" — nnd was der goldenen Regeln mehr sind, die dort ertheilt werden; und der Schauspieler konnte neben dieser einfachsten, richtigsten und eindringlichsten Theorie seiner Kunst an dem Studium der Shakespeare'schen Rollen sofort die beste praktische Schule durchmachen. Die Mittelmässigkeit freilich — wenngleich auch sie manches dankbare Feld zur landläufigen Bearbeitung vorfand — musste dabei zumeist hinter den Anforderungen, welche die Dichtung an ihren Interpreten stellt, zurückbleiben; das Talent hingegen fand, sobald es einmal diese Richtung eingeschlagen hatte, einen immer fruchtbaren Boden und immer frische Anregung zu vielseitiger Entwicklung, zu dankbaren Leistungen und bei einsichtigem Maasshalten zur Ausbildung eines natürlichen Darstellungs-Stils.

Aus demselben Blatte erfahren wir, dass auf dem Burgtheater zu Wien seit 1770 (den 28. April Richard III.) bis 1863, also binnen 93 Jahren, 21 Stücke von Shakespeare in 963 Aufführungen nach verschiedenen Bearbeitungen gegeben worden sind, dass unter Anderen Hamlet 205 Mal, Romeo und Julie 96, Viel Lärmen um Nichts 90, Othello 89, Lear 85, Macbeth 67, Kaufmann von Venedig 67, Die Widerspänstige 54, Richard III. 47 Mal aufgeführt worden sind.

Aus Bremen.

Den 13. April 1864.

Mit dem gestrigen sechsten Symphonie-Abende, an welchem die hiesige Liedertafel mitwirkte, ist die musicalische Saison als geschlossen zu betrachten; es folgen jedoch noch die letzte Quartett-Soiree des Herrn Jacobsohn, eine Soiree des Gesangvereins und ein Concert des Herrn Cabisius, welcher den von ihm geleiteten neuen Orchester-Verein am 29. April in die Oeffentlichkeit einführen will. Die Saison war sehr reich an Aufführungen aller Art; sie hatte aufzuweisen: 11 Privat-Concerte, 6 Symphonie-Abende, 10 Quartett-Soireen, 2 Concerte der Sing-Akademie, 2 des Domchors, 4 des Gesangvereins, 2 grössere Aufführungen im Künstlerverein, endlich einige Privat-Unternehmungen der Herren Cabisius, Graue, L. Rakemann, Biermann, im Ganzen also reichlich vierzig musicalische Abende. Eine Uebersicht des Geleisteten ergibt, dass folgende grössere Werke zur Ausführung kamen: Die grosse Messe von Beethoven, der Elias von Mendelssohn, der Gideon von Meinardus, die ganze Musik Mendelssohn's zum Sommernachtstraum, ferner Chorgesänge und Lieder von Bach, Gluck, Eccard, Beethoven, Mendelssohn, Rietz, Silcher, Gade, Schubert u. s. w. Neu darunter waren das Oratorium „Gideon" von Meinardus und die Tondichtung „Das Mädchen von Cola" von Reinthaler, ferner ein *Te Deum* und der 47. Psalm von demselben. Folgende Symphonieen kamen zu Gehör: acht von Beethoven (nämlich alle bis auf die neunte, je zwei Mal die in *Es-dur, C-moll* und *A-dur*), drei von Mozart (*C-dur* mit der Fuge, *G-moll* und *Es-dur*), zwei von Haydn (*D-dur*), je eine von Gade (*B-dur*), Mendelssohn (*A-moll*), Schumann (*C-dur*), Schubert (*C-dur*), Volkmann (*D-moll*), Reinthaler (*D-dur*), Brahms (Serenade in *D-dur*), Lachner (Suite in *D-moll*). Ferner folgende Ouverturen: je vier von Beethoven (Leonore, Egmont, Op. 115, 124), Weber (Oberon, Freischütz, Euryanthe, Jubel-Ouverture) und Mendelssohn (Hebriden, Sommernachtstraum, Ruy Blas, Meeresstille),

drei von Cherubini (Elise, Lodoiska, Faniska), zwei von Mozart (Entführung, Zauberflöte), je eine von Gluck (Iphigenie), Méhul (Joseph), Spontini (Olympia), Gade (Michel Angelo), Rossini (Tell), Bargiel (Medea), Vierling (Maria Stuart), Reinthaler (Othello), Ritter (Heimkehr) und Hentschel (Concert-Ouverture); zwei Mal gelangten zur Ausführung: Egmont, Oberon, Euryanthe und die Ouverture von Hentschel. Neu von diesen Orchesterwerken waren die Serenade von Brahms, die Symphonie von Volkmann, die Ouverturen von Reinthaler und Hentschel. Als Solisten hörten wir auf dem Clavier: die Damen Schumann und Magnus, die Herren Treiber und Streudner, ferner Mary Krebs; auf der Violine: die Herren Joachim, Schradieck, Wilhelmi und Heermann; auf dem Violoncell: Herrn Lübeck; auf der Harfe: Fräulein Heermann; in Gesanges-Vorträgen: die Damen Bettelheim, Dannemann, Eicke, Engel, Joachim, Leo, Metzdorff, Reiss, die Herren Gunz, Bletzacher, Pirk, Stockhausen und Wiedemann.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Fräulein Pauline Lucca, die gefeierte Prima Donna des berliner Hof-Operntheaters, ist am Sonntag den 24. und Dinstag den 26. d. Mts. als Valentine in den Hugenotten und als Margaretha in Gounod's Faust aufgetreten. Wenn wir sagen: „die gefeierte", so müssen wir gleich hinzufügen, dass die an Apotheosen gewöhnte Künstlerin diejenigen Manifestationen des Enthusiasmus, ohne welche sich heutzutage ein gebildetes und belesenes Publicum einer solchen Celebrität gegenüber blamiren würde, hier auch keineswegs vermisst haben wird, indem sie als Valentine gleich bei ihrem Auftreten vor der Königin, ohne dass man noch einen Ton von ihr gehört hatte, mit so reichlichen Blumenspenden überschüttet wurde, wie sie die brüsseler und kölner Kunstgärtnerei nur am hübschesten zu assortiren vermag. Und in der That, nicht bloss ihr Ruf, sondern auch die anmuthige Erscheinung an und für sich rechtfertigten den duftenden und in allen Farben spielenden Gruss. Dieselbe Art der Beifallsbezeigung wiederholte sich unter lebhaftestem Applaus und Hervorruf nach ihren Leistungen an beiden Tagen, so dass wir gern constatiren, dass Fräulein Lucca hier eine glänzende Aufnahme gefunden hat.

Dieser Sieg, d. h. dass die Aeusserungen des Enthusiasmus nicht bloss ihren Leistungen vorhergingen, sondern auch folgten, war um so ehrenvoller für die Künstlerin, als es sich nicht läugnen lässt, dass das Publicum bei den ersten, freilich unbedeutenden Phrasen ihres Gesanges im zweiten Acte der Hugenotten einer Art von Enttäuschung unterlag, da es eine auch durch ihr Volumen dramatisch imponirende Stimme erwartet hatte, welche Fräulein Lucca nicht hat. Aber die Stimme der jungen Künstlerin, die in diesen Tagen eben erst 22 Jahre alt geworden ist, hat trotzdem eine gewisse Klangfarbe, die, obwohl mehr anmuthig und reizend als voll, dennoch namentlich in der Höhe auch über die starke Orchesterbegleitung hinweg leuchtet, ohne durch allzu scharfes Licht zu blenden, wie sich das besonders durch das wunderschön intonirte und gehaltene hohe c in dem Duett mit Marcel und auch sonst an vielen Stellen offenbarte. Dabei ist die Stimme umfangreich und auch in den mittleren Tönen von fesselnder Lieblichkeit und edlem Tone, der niemals zu einer gewöhnlichen Flachheit und Ausdruckslosigkeit herabsinkt. Der musicalische Vortrag ist durchweg nobel, maassvoll und oft von hinreissendem Ausdruck, wie besonders in dem vierten Acte der Hugenotten und in der Kerkerscene im Faust, und wir begreifen in der That nicht, wie man der Sängerin bei ihrem ersten Auftreten in Berlin im Jahre 1861, wo sie übrigens die Gunst des Publicums im Sturm eroberte, von Seiten der Kritik „zu weit getriebene Anspannung der physischen Mittel und den gebildeten ästhetischen Sinn verletzende Maasslosigkeiten im Ausdruck" habe vorwerfen können. Hier haben wir davon auch nicht einmal eine Anwandlung wahrgenommen und rechnen ihr im Gegentheil das Innehalten der Gränzen des Schönen in beiden Rollen hoch an, ja, wir möchten — im Gegensatz zu jenem Urtheil — ihrer Valentine sogar mitunter mehr Leidenschaft wünschen. Allerdings sind wir mit der Art, wie sie die zwei berühmten Stellen, die eine in dem Duett mit Marcel („Ein Mädchen, das ihn liebt und ihr Leben für ihn gibt"), und dann im vierten Acte das „Ich liebe dich" vortrug, vollkommen einverstanden, der Ausdruck war hier eben so weiblich wahr als schön; allein der Charakter der Tochter des St. Bris, welche aus Liebe dem Glauben ihrer Ahnen entsagt und mit der Aenderung desselben in den gewissen Tod geht, fordert doch auch eine Auffassung, welche die Gewalt einer Leidenschaft, die alle Schranken durchbricht, auch zur äusseren Anschauung bringt.

Was nun vor allen Dingen mit zu den Erfolgen der Künstlerin beiträgt, ist das vortreffliche Spiel, welches sie in den beiden hier gegebenen Rollen in einem so hohen Grade von Vollkommenheit entwickelt hat, dass man häufig die Aeusserung hörte: „Wir haben eine grosse Sängerin erwartet und eine grosse Schauspielerin gefunden, welche durch die Vereinigung eines durchdachten und doch stets natürlichen, von Affectation entfernten Spiels mit schönem Gesange eine jedenfalls wunderbare geniale Begabung bekundet." Und das ist auch unser eigenes Urtheil über Pauline Lucca: ihr ganzes Wesen hat ein gewisses Etwas, das desto mehr anzieht und fesselt, je länger man sie auf der Bühne sieht und hört, und dieser merkwürdige Zauber drängt die Stimme der rein musicalischen Kritik, die sich bei den technischen Unvollkommenheiten derselben als Sängerin oft laut genug regen will, zurück, hilft uns über die Bedenken der Schule hinweg und macht uns willig, in den Beifall einzustimmen, zu welchem sie die Menge hinreisst. Ihr „Gretchen" ist eine herrliche Schöpfung, die neben dem Schönen, das wir der Musik dieser Partie gern zugestehen, auch mit dem Trivialen, das sie besonders in dem Walzer vorbringt, beinahe ganz versöhnen kann.

---

* **Cleve.** L. Spohr's Notturno für Blas-Instrumente, Op. 34, von ihm selbst zum Quintett für Bogen-Instrumente umgearbeitet und in dieser Form hier neulich im letzten Concerte zu Gehör gebracht, hat für Cleve eine besondere Bedeutung und gibt uns Gelegenheit, an einen Mann zu erinnern, der die Musik in unserer Stadt so treu und so beharrlich gepflegt hat, dass noch jetzt, fast ein Decennium nach seinem Tode, die segensreichen Folgen seines Wirkens fortdauern. Wir meinen den verstorbenen Notar Friedrich Thomae. Mit treuer Hingebung an seinen Beruf verband dieser Mann eine begeisterte Verehrung der Musik, die ihn jede Mussestunde ihr freudig widmen liess. Daher erwarb er sich, grösstentheils durch Selbststudium, eine für Dilettanten nicht gewöhnliche Kenntniss der Harmonielehre und des Contrapunktes, welche ihn zur Leitung eines Orchesters befähigte. Daneben war er mit der Behandlung des Claviers, der Orgel, des Fagotts und des Violoncello's genau bekannt, letzteres Instrument spielte er mit besonderer Vorliebe und Kunstfertigkeit. Unter seinen Auspicien entwickelte sich denn auch gleich nach den Befreiungskriegen in Cleve eine rege Pflege der Vocal- und Instrumental-Musik, so dass die Stadt bei den bald aufblühenden rheinischen Musikfesten vertreten wurde. Spohr, dem das musicalische Streben des Mannes nicht

entgangen war, würdigte ihn seiner Freundschaft und schlug die ihm angebotene Einladung nach Cleve nicht aus. Es war im Frühling 1817, als Spohr mit seiner Gemahlin Dorette, geb. Schindler, und zwei Töchtern die Gastfreundschaft seines Freundes in Anspruch nahm. In Cleve nun, im vertrauten Kreise, fasste Spohr die Idee zu seinem Notturno für Harmoniemusik, für welche damals (und noch jetzt bei der Militärmusik) Tanz-Melodieen und arrangirte Stücke, grösstentheils Potpourri's aus Opern, fast ausschliesslich das Repertoire bildeten. Während seines mehrmonatlichen Aufenthaltes in Cleve vollendete Spohr sein Werk und arrangirte es zugleich als Quintett für Streich-Instrumente. Das Notturno enthält eine Reihe von meist kürzeren Sätzen: Marcia moderato; Menuetto Allegro; Andante mit Variationen, Polacca; Adagio; Finale, Vivace, und es ist sehr zu bedauern, dass diese vortreffliche Composition jetzt fast so gut wie vergessen ist. Von Cleve aus trat Spohr mit seiner Gemahlin die Kunstreise nach England an; seine Töchter, die hier zurückgeblieben waren, holte er nachher, von England zurückkommend, ab. Im October 1817 componirte Spohr „seinem Freunde Friedrich Thomae als Geburtstags-Angebinde" ein Adagio für Fagott und Clavier. Natürlich traten die beiden Freunde in Briefwechsel, und viele Briefe Spohr's wurden im Nachlasse des Herrn Thomae vorgefunden, leider aber nicht ihrem Werthe entsprechend gewürdigt.

Bei dem kommende Pfingsten in Aachen Statt findenden 41. niederrheinischen Musikfeste, jetzt unter J. Rietz's Leitung, werden folgende Werke zur Aufführung kommen: „Belsazar" von Händel; die zweite Suite für Orchester von Franz Lachner; am zweiten Tage das grosse „Magnificat" von J. S. Bach; Scenen aus „Iphigenia in Tauris" von Gluck; der 114. Psalm von Mendelssohn und die neunte Sinfonie von Beethoven. Für die Gesang-Soli sind Frau Dustmann aus Wien, Fräulein Schreck aus Bonn, Fräulein von Edelsberg aus München, Herr Dr. Gunz aus Hannover und Herr Hill aus Frankfurt gewonnen. Auch Joachim hat seine Mitwirkung zugesagt.

Der Horneinsatz im ersten Allegro der *Sinfonia eroica*. Wir lasen vor einiger Zeit in der „Fackel", einer neuen berliner „Wochenschrift zur kritischen Beleuchtung der Theater- und Musikwelt" von Alex. Meyen (verbunden mit Theater-Agentur), an welcher die Herren Hans von Bülow, Weitzmann u. A. mit arbeiten, folgenden Passus: „Das Glanzstück des Concertes bildete Beethoven's *Sinfonia eroica*, die Herr von Bülow mit tief ernstem Eindringen in den Sinn dieser Tondichtung leitete" u. s. w. Eine Anmerkung sagt dazu: „Dass dem kühnen Horneinsatze im zweiten Theile des ersten Allegro's die Spitze abgebrochen worden war, indem die zweite Geige an jener Stelle *g*, statt *as* spielte, wodurch die Harmonie des Dominant-Septimen-Accords *b d f as* zum *Es-dur*-Accorde umgeändert wurde, finden wir in keiner Weise gerechtfertigt; denn die Töne *es* und *g* des Hornes gehören an jener Stelle nicht dem *Es-dur*-Dreiklange an, sondern bilden melodische Hülfe- oder Vorschlagetöne des dem genannten Septimen-Accorde angehörenden Tones *f*, oder treten als Verzögerungen der Töne *d* und *f* des folgenden, vom vollen Orchester angegebenen Dominant-Septimen-Accords auf." — Das Factum ist in der That merkwürdig und unter der Direction Bülow's, der doch eben nicht zu den Gegnern der Vorhalte-Theorie und ihrer übermässigen Anwendung gehört, höchst auffallend, gewiss aber keineswegs zu billigen, da die Echtheit dieser Stelle unumstösslich feststeht.

Löwenberg, 18. März. (Durch Zufall verspätet.) Mit glänzendem Erfolge ist J. J. Abert's musicalisches Tongemälde „Columbus" bei uns zur Aufführung gelangt. Der Componist, nach achtwöchentlichem Krankenlager noch sichtlich angegriffen, wurde bei seinem erstmaligen Erscheinen in der Probe von der Hofcapelle mit einem wahren Jubel empfangen, in welchen das anwesende Publicum aufs lebhafteste einstimmte. Die Aufführung war eben so gelungen als von dem gedrängt vollen Saale mit entschiedenem Beifalle begleitet. Nach dieser Thatsache, wie auch nach den Herrn Abert allseitig zu Theil gewordenen Beweisen der wärmsten Sympathie und Anerkennung dürfen wir wohl annehmen, dass die durch seinen Unfall hervorgerufene traurige Rückerinnerung an Löwenberg sicherlich einem freundlicheren Andenken weichen wird.

In Dresden starb am 13. April der Hoforganist Dr. Johann Schneider, 75 Jahre alt (geb. 28. October 1789). Er war vielleicht der bedeutendste Organist der Gegenwart, namentlich stark im Improvisiren und im Vortrage Bach'scher Orgelwerke. Zu Anfang des Gottesdienstes pflegte er ein grosses Präludium und Fuge zu improvisiren, wobei wohl jeder Musiker erstaunen musste über die Gewandtheit und Sicherheit, mit welcher er mitunter sehr figurirte Themen durchführte. Seine Choralbehandlung mit Zwischenspielen war äusserst reich, namentlich auch in Bezug auf Registrirung, für den Gottesdienst vielleicht zuweilen etwas überladen, wenigstens für unseren heutigen Geschmack. Als Componist stand er auf einer merkwürdig niedrigeren Stufe. Der Strom seiner Phantasie stockte und nahm sogar weltliche Formen an, sobald er die Feder ansetzte. Indessen dürften sich wohl auch einige bessere Sachen unter seinen Compositionen befinden. — Schneider war auch langjähriger Dirigent der Dreissig'schen Sing-Akademie. (A. M. Z.)

Paris. Carlotta Patti hat sich hier acht Tage lang von ihrer Concertreise durch Belgien, Holland und Deutschland erholt und ist Donnerstag den 28. d. Mts. nach London abgereist, wo sie von Herrn Gye am Coventgarden-Theater als Concertsängerin engagirt ist. Ihre Schwester Adelina Patti, welche bei ihrer Abschieds-Vorstellung unter Blumen-Bouquets fast begraben wurde, ist eben dahin abgegangen. Im „Barbier von Sevilla" am vorigen Sonntag befanden sich unter der dichten Lage von Kränzen und Blumen kostbare Schmucksachen, goldene Armbänder, Colliers mit echten Steinen u. s. w., welche am folgenden Tage dem Werfer, einem Fremden aus Mexico oder Rio, der nicht wusste, dass dieses in Paris der Anstand verbietet, durch einen Polizei-Agenten wieder zugestellt wurden. Zum letzten Male sang Adelina Patti im dritten Acte von Gounod's Faust (italiänisch) das Gretchen reizend, nicht allzu träumerisch, freilich auch etwas stark italiänisch; äusserlich wird bekanntlich hier der germanische Charakter durch die hochblonde Haartour bezeichnet, welcher sich auch die Patti unterzogen hatte.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 19. KÖLN, 7. Mai 1864. XII. Jahrgang.

Biographie universelle des Musiciens. Par F. J. Fétis.

III.

(Meyerbeer. 2.)

Der Erfolg der Oper *Emma di Resburgo* hatte dem Componisten die Pforten aller grossen Opernbühnen in Italien geöffnet, unter denen bekanntlich das Theater *La Scala* in Mailand eine der ersten ist. Meyerbeer schrieb dafür die halb-ernste Oper *Margherita d'Anjou,* Text von Romani. Sie wurde den 14. November 1820*) gegeben; Tacchinardi, Levasseur und Rosa Mariani sangen darin. Die Vorurtheile der Italiäner gegen ausländische Componisten verschwanden vor dem Werthe der Musik, und die Oper hatte einen vollständigen Erfolg. Mehrere Jahre später wurde sie für das Odéon-Theater zu Paris ins Französische übersetzt und in Frankreich und Belgien viel gegeben. Der Margherita folgte *L'Esule di Granata,* ebenfalls von Romani, zum ersten Male auch in der Scala den 12. März 1822 aufgeführt. Die Hauptpartieen darin sangen Adelaïde Tosi, die Pisaroni und Carolina Bassi, Lablache und der Tenor Winter. Bereits aber regte sich der Neid der Kunstgenossen gegen den wachsenden Ruhm des Deutschen; man wusste zunächst der Aufführung allerlei Hindernisse in den Weg zu legen, so dass sie erst in den letzten Tagen der Saison zu Stande kam, und der Vorstellung selbst hatte man im Vertrauen auf die angesponnenen Ränke den Fall vorhergesagt. Der erste Act fiel in der That durch und der zweite schien auch schon demselben Geschick anheim zu fallen, als ein Duett der Pisaroni und Lablache's das Publicum zu stürmischem Applaus hinriss und die Oper rettete, die in den folgenden Vorstellungen vollen Beifall fand.

*) Im Original steht aus Versehen des Setzers 1826.

Nach dem Schlusse der Saison ging Meyerbeer von Mailand nach Rom, um dort die Oper *Almansor,* ebenfalls auf Romani's Text, zu schreiben, wurde aber ernstlich krank und konnte sie nicht zur bestimmten Zeit vollenden. Er stellte seine Gesundheit durch eine Badereise und durch den Aufenthalt in Berlin während des Jahres 1823 wieder her. Dort schrieb er eine deutsche Oper: „Das Brandenburger Thor", wahrscheinlich für das königsstädtische Theater; sie ist aber niemals zur Aufführung gekommen.

Man kann sagen, dass hier Meyerbeer's zweite Periode ihren Abschluss fand. Sie hatte für ihn glückliche Resultate gehabt: denn einerseits bezeichnet sie seine Fortschritte in der Kunst, für die Singstimmen zu schreiben, verschaffte ihm Erfahrung in den Erfordernissen der dramatischen Musik und eine Bühnenkenntniss, die man nur durch die Praxis gewinnen kann, und andererseits war das eigene Vertrauen auf sein Talent durch den Erfolg gewachsen. In der That war sein Ruf bereits kein gewöhnlicher. *Emma di Resburgo* war glänzend aufgenommen und mehrere Male in Venedig, Mailand, Genua, Florenz, Padua gegeben worden, in Deutschland unter dem Titel Emma von Leicester in Wien, München, Dresden und Frankfurt, unter dem Titel Emma von Roxburg in Berlin und in Stuttgart. Margaretha von Anjou war mit gleichem Erfolge zu Mailand, Venedig, Bologna, Turin, Florenz und Triest aufgeführt worden, in Deutschland zu München und Dresden, in Frankreich zu Paris und fast auf allen Bühnen der Provinz, zu London sowohl mit englischem als italiänischem Text. Dennoch hatte Meyerbeer seine eigenthümliche Individualität als Componist noch nicht gefunden; er schritt auf Bahnen voran, die nicht die seinigen waren; er war geschickter geworden, aber nicht originel; er hatte Erfahrungen und Kenntnisse gesammelt, aber es fehlte ihm an Kühnheit, seinen eigenen Weg zu gehen.

Doch ist das Jahr 1823 als dasjenige zu bemerken, welches Epoche in seiner künstlerischen Entwicklung machte. Es ist nicht zu bezweifeln, dass er durch die prüfende Betrachtung alles dessen, was er in Italien geschrieben, nicht in sich selbst zum Bewusstsein gekommen sein und nicht gefühlt haben sollte, was seinen Werken in Bezug auf ästhetische Dramatik fehlte: denn man gewahrt von jetzt an sein Streben nach einer immer mehr ausgesprochenen Offenbarung seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit. In diese Zeit fällt auch sein Besuch bei C. M. von Weber, worüber wir oben einen Brief von letzterem angeführt haben, und es dürfte wohl mit Sicherheit anzunehmen sein, dass dieser Tag und der offene Austausch der Meinungen beider grossen Tonkünstler für den Componisten des Robert und der Hugenotten kein verlorener gewesen sei.

Nach Italien zurückgekehrt, brachte Meyerbeer seinen *Crociato in Egitto* auf die Bühne, aber nicht in Triest, wie Weber schreibt und viele Zeitungen ankündigten, sondern in Venedig, wo er am 26. December 1824 zum ersten Male aufgeführt wurde. Die Hauptrollen waren für die Meric-Lalande, die damals in der Blüthe ihres Ruhmes stand, und für Veluti und Lablache geschrieben. Die Ausführung war eine gute und der Erfolg übertraf die Erwartungen des Componisten, der mehrere Male gerufen und auf der Bühne bekränzt wurde. In allen grossen Städten Italiens fand „Der Kreuzritter" dieselbe günstige Aufnahme, und es ist kein Zweifel, dass, wenn Meyerbeer noch einige Opern in demselben Stile geschrieben hätte, er den ersten Rang unter den transalpinischen Componisten eingenommen haben würde. Allein seine Gedanken waren bereits auf andere Ziele gerichtet.

Wenn man die Partitur des *Crociato* mit Aufmerksamkeit durchgeht, so entdeckt man darin ganz unzweideutige Anzeichen einer Reaction, die auf die Schreibart des Componisten Einfluss gehabt hat und in dem Versuche besteht, seine ursprünglichen Tendenzen mit dem italiänischen Stile, der in der Emma und Margherita herrscht, zu vereinigen. Meyerbeer's Individualität strebte, sich auszusprechen, und das glückliche Talent für den energischen Ausdruck dramatischer Situationen brach schon hervor. Zur Entwicklung dieses Talentes bedurfte er nur der genaueren Bekanntschaft mit der französischen Oper, und dazu bot sich ihm bald eine günstige Gelegenheit dar. Herr von La Rochefoucault, unter dessen Oberleitung die Oper während der Restauration stand, lud Meyerbeer ein, nach Paris zu kommen, um dort seinen *Crociato* selbst in Scene zu setzen.

Diese Oper fand in Paris nicht die begeisterte Aufnahme, die ihr zu Venedig, Rom, Mailand, Turin, in ganz Italien, später auch in Spanien, Lissabon, London und in Deutschland zu Theil geworden war. Die Umstände waren ihr auch nicht günstig. Paris theilt nicht gern seine Kränze, sondern häuft sie am liebsten epochenweise auf Ein Haupt. Im Jahre 1826 war für die stetigen Besucher der italiänischen Oper in Paris kein anderer Componist als Rossini möglich, für sie war keine andere Musik vorhanden, als die Rossini'sche. Für die grosse Menge der Dilettanten war die Musik im *Crociato* zu ernst, nur eine kleine Anzahl von Kennern beurtheilte sie unparteiisch und verkannte weder ihre Schönheiten noch ihre Mängel. Uebrigens muss man gestehen, dass auch von diesen Wenigen Niemand die Tragweite des Talentes erkannte, das in dem Verfasser des Werkes lag; kein Mensch schöpfte aus dem *Crociato* die Ahnung des Genie's, welches musicalisch-dramatische Werke schaffen werde, deren breite und grossartige Auffassung und Durchführung von 1831 an alle Bühnen der gebildeten Welt erobern würde. Diejenigen, welche die Oper schätzten, betrachteten sie als die höchste Stufe des Meyerbeer verliehenen Talentes, gewisser Maassen als sein letztes Wort. Und sein Schweigen während mehrerer Jahre schien dieses Urtheil zu rechtfertigen. Seine Verheirathung und der schmerzliche Verlust zweier Kinder hemmten seine Lust zum Arbeiten. Erst im Jahre 1828 ergriff er die Feder wieder, aber nun hatte er sich auch seine neue Bahn mit Bewusstsein vorgezeichnet; gereift durch jahrelanges Nachdenken über dramatische Musik, hatte sich sein Genie ganz umgestaltet und sein Stil seine Eigenthümlichkeit erhalten. Jedermann kennt die Ergebnisse dieser von Grund aus vorgenommenen Umwandlung.

„Robert der Teufel" wurde, durch viele Reisen verzögert [und mit Vorbedacht langsamer und mit reiflicherer Ueberlegung geschrieben], erst gegen Ende des Monats Juli 1830 fertig und um dieselbe Zeit der Verwaltung der grossen Oper in Paris, für welche die Partitur geschrieben war, eingereicht. Die Staats-Revolution hatte auch eine Umwälzung der Theater-Verhältnisse veranlasst. Auf die königliche Verwaltung folgte eine Privat-Unternehmung, welche in ihre vertragsmässigen Verbindlichkeiten die Aufführung der Oper von Meyerbeer nur als eine lästige Verpflichtung aufnahm. So kam es denn, dass „Robert" erst im November 1831 in Scene gesetzt wurde, und trotz der Anfeindungen, deren Gegenstand das Werk war, begann mit ihm das glückliche Gedeihen des Instituts, das man damals die *Académie royale de musique* nannte. Die General-Proben lieferten Stoff zu merkwürdigen Aeusserungen. Eine Menge von Journalisten vom Handwerk ohne genügende musicalische Kenntnisse, deren es in Paris weit mehr als irgend anderswo gibt, fanden sich

dabei ein und verarbeiteten das Werk unbarmherzig und mit wahrer Lust. Man wetteiferte, wer die besten Einfälle darüber vorbringen könne, oder wer ihm die witzigste und derbste Grabrede halten werde. Dass die Oper, wenn es hoch komme, zehn Vorstellungen erleben werde, darüber war Alles einig. Der Theater-Director, in dessen Ohren diese Reden kein angenehmer Klang waren, theilte dem Componisten offen seine Befürchtungen mit. Meyerbeer antwortete ihm: „Beruhigen Sie Sich nur; ich habe eben in der Probe gut zugehört, und ich bin überzeugt, dass ich mich nicht selbst täusche. Es ist mehr Schönes als Verfehltes in der Oper: die Handlung wird packen, der Eindruck wird lebhaft und tief sein. Ich sage Ihnen, man wird das Werk bis in die Wolken erheben, und es wird den Weg über alle Bühnen der Welt machen."

Nun, die Folge hat dieses eigene Urtheil des Meisters als begründet legitimirt: niemals ist ein dramatisches Werk populärer geworden [das heisst in Frankreich], niemals ein Erfolg allgemeiner gewesen. Das ist wenigstens ausgemacht, dass das Glück, welches die Oper machte, von fabelhafter Beständigkeit war und noch gegenwärtig ist, da es nun bereits über dreissig Jahre dauert. Mit ihr haben im grossen Opernhause in Paris die Tages-Einnahmen von 10,000 Francs angefangen, an die früher nicht zu denken war. Ins Italiänische, Deutsche, Englische, Holländische, Russische, Polnische, Dänische übersetzt, ist sie überall gegeben und zwanzig Mal in kleinen wie grossen Städten wiederholt worden, ja, ihr Erfolg hat sich nicht auf Europa beschränkt, in New-Orleans wurde Robert der Teufel mehrere Monate lang auf zwei Theatern englisch und französisch gegeben; in der Havannah, in Mexico, Lima, Algier wurde er aufgeführt und bewundert.

Ein neuer Mensch offenbarte sich in diesem Werke. Es ist nicht mehr der deutsche Meyerbeer, der steife Schüler Vogler's, nicht mehr der italiänische, der den Schulstaub von sich abschüttelte, um nach Rossini's Weise für Gesang schreiben zu lernen und der Instrumentation ein lebendiges Colorit zu geben; es ist auch nicht die Verschmelzung beider Manieren, um dadurch andere Wirkungen zu erreichen; es ist eine ganz neue Schöpfung, bei der dem Künstler von seinen ersten Perioden nichts geblieben ist, als die Erfahrung in der Factur. Sechs Jahre lange Ruhe oder vielmehr Studium und Nachdenken hatten endlich alles, was die Natur von starken Gefühlen in seine Seele gelegt, was Kühnheit den Gedanken Neues gibt, was die Kunstlehre dem Stil Erhebendes verleiht, was die Uebung im Handwerk dem Arbeitenden für Sicherheit schafft, um die Effecte, die er haben will, auch hervorzubringen, zu einem vollständigen, originellen und mächtig wirkenden Ganzen vereinigt.

Nach dem glänzenden Erfolge des „Robert" sah die Opern-Direction wohl ein, dass Meyerbeer's Compositionen von jetzt an einen glücklichen Einfluss auf ihre Einnahme haben würden, und gab sich alle mögliche Mühe, ihn zu vermögen, ein neues Werk zu schreiben. Sie übergab ihm desshalb mit Vertrauen das Textbuch der „Hugenotten"; aber um die Gewissheit zu haben, dass der Componist nicht allzu langsam arbeite, wurde eine Zahlung von 30,000 Francs für den Fall festgesetzt, dass die Oper nicht bis zu dem bestimmten Termine fertig wäre. Während Meyerbeer nun mit dieser Arbeit beschäftigt war, zwang ihn die Rücksicht auf die Gesundheit seiner Frau, die an einem Brustübel litt, auf den Rath der Aerzte seinen Aufenthalt für eine gewisse Zeit in Italien zu nehmen. In dieser Lage ersuchte er die Direction um einen Aufschub von einem halben Jahre bis zum Beginne der Proben des neuen Werkes; aber diese billige Forderung wurde ihm abgeschlagen, worauf er seine Partitur zurücknahm, die Conventionalstrafe bezahlte und abreiste. Allein die allgemeine Erwartung war bereits zu sehr gespannt, der Director sah ein, dass er die „Hugenotten" bringen müsse, wenn er wieder ein volles Haus haben wollte. Er unterhandelte mit Meyerbeer, zahlte die Summe zurück und am 21. Februar 1836 wurde die neue Oper gegeben.

Aus Bremen*).

Den 23. April 1864.

Den Höhepunkt der diesjährigen musicalischen Saison bildete die Aufführung der *Missa solemnis* von Beethoven, welche am Charfreitage durch die Sing-Akademie unter Musik-Director Reinthaler's Leitung in der Domkirche Statt fand. Als die erste Aufführung des Werkes in Bremen war sie ein musicalisches Ereigniss für die Stadt, und es kam darauf an, einen grossen Theil unseres protestantischen Publicums, das sich seit einer Reihe von Jahren gewöhnt hat, die Charfreitags-Aufführungen als eine Art kirchlicher Feier anzusehen, für ein Werk zu gewinnen, das in dem fremden Gewande der lateinischen Sprache entgegentritt. Man darf das Unternehmen als gelungen betrachten. Der Eindruck des Ganzen auf die andächtig versammelte Menge — es waren an 2000 Zuhörer gegenwärtig — war ein ergreifender, er war mächtiger und allgemeiner, als die Freunde des Werkes erwartet hatten.

Die akustischen Verhältnisse des hiesigen Domes sind im Allgemeinen den zarteren und feierlichen Partieen der Musik günstig; sie heben dieselben und übergiessen sie

*) Von einem andern Correspondenten, als in Nr. 18.
Die Redaction.

wie mit einer magischen Beleuchtung; für schnelle und zugleich starke Tonfolgen ist das Gebäude weniger glücklich, vollkommene Klarheit der Figuren bleibt nur für die nähersitzenden Zuhörer gewahrt. So modificirt sich nach dem Platze der Eindruck und das Urtheil über die Musik.

Ist daher der Genuss für einen Theil des Publicums kein ganz gleichmässiger, so werden doch Alle durch zauberhaft schöne Klangwirkungen entschädigt, und der Eindruck gestaltet sich unter Mitwirkung der mächtigen Orgel bis zu überraschender Grossartigkeit. Die Beethoven'sche Messe hat unter diesen Verhältnissen weniger eingebüsst, als man fürchtete, und mehr geboten, als man hoffte. Sogleich das *Kyrie,* welches einige Wochen früher im Unionssaale mit ziemlich denselben Kräften zur Ausführung kam, erschien in den weiten Hallen des Domes in gesteigerter Schönheit; das Tongemälde stand wie vergeistigt da, man fühlte, dass hier der Ort sei, für den der Meister es bestimmt hatte, in dessen gothischen Wölbungen die Tonschwingen des Gebetes sich wie zum Himmel empor entfalten konnten. Es würde zu weit führen, die reichen Eindrücke zu verfolgen, zumal für einen Leserkreis, der die Messe kennt. Die Ausführung war sorgfältig vorbereitet und in den entscheidenden Momenten glücklich. Der Chor hatte die Schwierigkeiten überwunden, er sang mit Sicherheit, Reinheit und warmem Aufschwung im Vortrage; auch das Orchester, das ausser drei General-Proben mehrere besondere Proben gehabt hatte, zeigte sich der Aufgabe gewachsen, man fühlte nicht nur am Ensemble, sondern auch an schön ausgeführten Details der Streicher und Bläser, dass die Sache geistig erfasst worden war.

Die Orgel schmiegte sich in maassvoller Registrirung dem Ganzen glücklich an, und nur an wenig Punkten zeigte sich ihre unbezwingliche Machtfülle. Da hätte man freilich nicht einen Chor von 250, sondern von 800 Sängern gewünscht. Doch wollen wir nicht zu streng tadeln, wenn z. B. an der charakteristischen Stelle *„judicare vivos"* die bis dahin angehaltene Orgelkraft mit solcher Gewalt losbrach, dass Chor und Orchester wie von einer Gottheit zermalmt erschienen; es verband sich hier die geistige Intention mit dem sinnlich erschütternden Eindruck, und er war wirklich zu grossartig schön, als dass man ihn um des momentanen Aufhebens des Gleichgewichtes der Kräfte willen hätte missen sollen.

Die Soli waren in den Händen von Fräulein Eicke, Sopran, welche die hohe Stimm-Disposition für die Messe mit vortrefflicher Durchbildung und musicalischer Sicherheit verbindet, eine Dilettantin von hier sang die Alt-Partie mit weichem, wohllautendem Organ und künstlerischem Verständniss, die Herren Robert Wiedemann aus Leipzig und Bletzacher aus Hannover bewährten ihre bekannten guten Eigenschaften als Oratoriensänger. Der wohlzusammengehenden Ausführung des Solo-Quartetts, welches in der Wiedergabe des *Benedictus* seinen Höhepunkt erreichte, schloss sich Herr Concertmeister Böttjer als Solo-Violinist würdig an. Die Aufnahme des Werkes bürgt dafür, dass die Messe dem Repertoire der Charfreitags-Aufführungen dauernd angehören wird.

Ueberhaupt war die diesjährige Musik-Saison eine sehr belebte und reichhaltige [vgl. Nr. 18 d. Bl.]. Im Ganzen fanden 19 Concerte unter Mitwirkung des Concert-Orchesters Statt, dessen Feinheit im Zusammenspiel wie in der Herausbildung der Einzelnen durch vielfache Proben glücklich gefördert worden ist. Dass neben diesem Hauptstamme der Concerte der Domchor noch zwei besuchte Orgel-Concerte mit Chören *a capella,* der Gesangverein des Herrn Engel noch vier bemerkenswerthe Soireen (worunter das Oratorium Gideon von Meinardus) geben konnte, dass sich noch zehn Quartett-Soireen behaupteten und viele einzelne Concerte Statt fanden, während der Künstlerverein, dem ziemlich jeder Mensch angehört, fast allwöchentlich in seinen Versammlungen gute Musik jeder Gattung, Kammermusik, Sologesang, auch Orchester-Aufführungen und Chöre in höchst anerkennenswerther Weise veranstaltet, oft in glücklicher Verbindung mit musicalisch-wissenschaftlichen Vorträgen, durch die sich Dr. Pletzer ein bedeutendes Verdienst erworben hat — dies alles spricht für ein sehr reges Musikleben, bei dem nur die Gefahr vorhanden ist, dass das Vielerlei, das bunte Durcheinander der Aufführungen das Publicum verführen könnte, das nicht mehr als etwas Besonderes hochzuachten, was man so oft haben kann, und dass andererseits die mannigfachen Verpflichtungen und Ansprüche an unsere Dilettanten- und Künstlerwelt dem stetigen Zusammenwirken für die Haupt-Aufführungen ein fühlbarer Hemmschuh werden dürften.

p.

Beurtheilungen.

H. Ch. Koch's musicalisches Lexikon. Zweite, durchaus umgearbeitete und vermehrte Ausgabe von Arrey von Dommer. Heidelberg, Mohr, 1864.

Auf oben genanntes Werk, dessen erste Lieferung so eben erschienen mit dem Versprechen, es Ende dieses Jahres abzuschliessen, dürfen wir nach Einsicht des vorliegenden Heftes (S. 1—128) alle Liebhaber und Künstler mit der Ueberzeugung aufmerksam machen, dass es einen werthvollen Beitrag zur Musik-Wissenschaft bilden wird. Man mag über die encyklopädischen Neigungen unseres Zeitalters zürnen, mag von rein wissenschaftlichem Gesichtspunkte aus deren Vermehrung bedenklich halten:

ein Bedürfniss liegt doch vor, das sich nicht allein äusserlich bezeugt durch den Buchhandel, sondern auch innerlich, indem bei der riesenhaft schwellenden Literatur im schreib- und denkseligen Deutschland das Resumiren, Recapituliren und Orientiren immer nothwendiger wird. Allerdings ist aber zu unterscheiden, ob man vom Brockhausischen oder aristotelischen Standpunkte aus Encyklopädieen erbaut: ob man wie weiland Zedler oder neuerdings G. Schilling und Bernsdorf den encyklopädischen Universalismus bethätigt im Zusammenraffen von allerlei Holz, Stoppeln und Edelsteinen, und gemüthlich Albernes und Bedeutendes alphabetisch zusammenheftet, um die Bogen zu füllen, oder ob man wirklich dem Bedürfnisse nachgeht, Nutzbares zu lehren, Unklares aufzuhellen, und demnach Hauptsachen gründlich, Untergeordnetes kurz *in transitu,* Alles aber einheitlich in Ton und Behandlung durchführt.

Nach Ansicht dieses ersten Heftes dürfen wir hoffen, dass es dem Verfasser gelingen werde, ein so einheitliches und concentrirtes Werk, wie eine gute Encyklopädie sein soll, glücklich zu Ende zu führen. Wer nur die Artikel: Accent, Accord, Aria, Ausweichung, Begleitung, Canon, aufmerksam durchliest, wird die klare und vollständige Darstellung anerkennen, und selbst gelehrte Musiker werden manches Neue oder neu Aufgefasste finden, da der Verfasser einen Schatz von Belesenheit in älterer und neuerer Literatur besitzt, wie er nicht häufig beisammen gefunden wird.

So weit wir sehen, ist Alles aus Einer Hand, oder wenn das nicht, doch im Tone so gleichmässig gehalten, dass auch dieses wohlthätig wirkt, wenn auch zuweilen Gefahr der Einseitigkeit drohen mag. Dass der Stoff fertig gerüstet vorliegt, scheint aus einigen vordeutenden Citaten ersichtlich: eine Gewähr für die rasche Vollendung und Erfüllung des in der Ankündigung gegebenen Versprechens, vielleicht auch dafür, dass die Buchstaben nach Gebühr gleichmässig behandelt werden und nicht etwa die letzten Buchstaben zu kurz kommen, wie das in einigen — berühmten! — Alphabetarien unseres Faches ja leider geschehen. *Exempla sunt . . . in promptu,* wie Raum, Papier und Witz gleichzeitig auf die Neige gehen, wenn dem Verleger das Ding zu lang wird. — Hier dagegen ist das äusserliche Maassverhältniss, dass der vollendete Buchstabe *C* etwa ein Sechstel des Ganzen bilden wird, wie wir glauben, das richtige. Der alte Koch ist die Grundlage des Buches, immer noch ein wackerer Hintermann; Dommer hat das Gute von ihm bewahrt, Einzelnes abgeworfen, neue Artikel eingefügt und ein wahrhaft Neues zum Alten gegeben, nicht bloss ein neues Schild zur alten Firma.

Nach Abschluss des Werkes hoffen wir unsere günstige Ansicht bestätigt zu sehen und dann über den Gesammt-Eindruck zu berichten. Erfreulich ist jedenfalls, in diesem Werke einen erheblichen Fortschritt der Darstellung gegen das frühere: „Elemente der Musik", zu erblicken.

Göttingen, April 1864. E. Krüger.

Stadt-Theater in Köln.

Nach dem Schlusse des Winter-Abonnements dürfte es geeignet sein, einen kurzen Rückblick auf die vergangene Opern-Saison zu werfen, um so mehr, da sie die erste unter der Leitung der Direction des Herrn Ernst war und ihr, gemäss der bereits erschienenen Kundmachung, eine zweite unmittelbar folgen soll, — ein Unternehmen, welches endlich wieder der grössten Stadt am Rheine und den Tausenden von Fremden, welche sie im Sommer besuchen, auch in der schönen Jahreszeit ein Theater sichert, in welchem die gebildete Welt neben der Freude an den monumentalen und plastischen Kunstschätzen Kölns nach den Tageswanderungen an den Abenden auch die Liebe zur dramatischen Kunst befriedigen kann. Das Zustandekommen dieser neuen Sommer-Saison für Opern-Vorstellungen empfiehlt sich an und für sich durch so viele auf der Hand liegende Vortheile, unter denen die allein durch Jahres-Engagements zu erzielende künstlerische Vervollkommnung der Gesammtleistungen der bedeutendste ist, dass es überflüssig wäre, sie ausführlicher darzulegen. Es kann nicht mehr die Frage sein, ob überhaupt die Einwohnerschaft einer Stadt wie Köln die Fortdauer theatralischer Vorstellungen durchs ganze Jahr wünschen müsse und sie ins Leben rufen werde, sondern nur, ob sie im gegebenen Falle der gegenwärtigen Theater-Direction das Vertrauen zollen könne, die Ausführung in ihre Hand zu legen.

Nun, wir glauben keinen Widerspruch fürchten zu dürfen, wenn wir auf die Erfahrung, die wir über die Theaterleitung während des Winters gemacht haben, den Wunsch, dass das Vertrauen des Publicums der Direction entgegen kommen möge, und die Hoffnung begründen, dass diese dasselbe rechtfertigen werde. Wir sind gewiss wie manche Kunstfreunde im Publicum weit davon entfernt, die Opern-Vorstellungen dieses Winters für mustergültige zu erklären, und sind vielleicht einiger Maassen berechtigter dazu, als manche Tadler; aber eben so fern liegt uns die Anlegung eines absoluten oder gar idealischen Maassstabes an die Leistungen einer Provincialbühne, welche jeder praktische Theaterverständige nur relativ, d. h. den Verhältnissen Rechnung tragend, beurtheilen wird, und das

um so eher, wenn er in unserer Zeit die Erfahrung macht, dass auch bei den Bühnen grosser Städte und den Hoftheatern in Residenzen jener absolute Maassstab der Kritik sehr verkürzt werden muss, wenn er den gerühmten Grössen gerecht werden soll. Das Streben nach wirklichen Kunstleistungen war jedenfalls vorhanden, und wenn es sich in der letzten Hälfte der Saison vielleicht etwas zu überwiegend auf das Aeussere der Darstellungen, auf die Ausstattung der Oper gelegt hat, so geben wir gern zu, dass auch diese Seite allerdings heutzutage ihre Berücksichtigung verdient und dass die Direction darin Ausserordentliches geleistet hat, müssen aber davor warnen, einem Systeme, welches am leichtesten von allen zur Uebersättigung und zu maasslos gesteigerten Ansprüchen der grossen Menge führt, mit Bevorzugung zu huldigen.

Im Ganzen fanden vom 15. September 1863 bis 1. Mai 1864 in Köln 118, in Bonn 19 Opern-Vorstellungen Statt. Ueberwiegend war an Wahl für das Repertoire und an Zahl der Vorstellungen die deutsche Oper. Zur Aufführung von Opern deutscher Componisten kamen von Mozart „Belmonte und Constanze", „Don Juan", „Figaro's Hochzeit", „Die Zauberflöte"; von Beethoven „Fidelio"; von C. M. von Weber „Der Freischütz" und „Oberon"; von Marschner „Hans Heiling"; von Conr. Kreutzer „Das Nachtlager in Granada"; von Flotow „Martha" und „Stradella"; von Nicolai „Die lustigen Weiber von Windsor"; von Lortzing „Czaar und Zimmermann", „Undine"; von R. Wagner „Tannhäuser"; von Meyerbeer „Robert der Teufel", „Die Hugenotten". Von französischen Componisten Halévy's „Jüdin", Boieldieu's „Weisse Dame", Auber's „Maskenball" und „Die Stumme von Portici", Gounod's „Faust". — Von Italiänern: Rossini's „Wilhelm Tell" und „Der Barbier von Sevilla"; Donizetti's „Lucia", „Lucrezia", „Regimentstochter"; Verdi's „Trovatore" und „Rigoletto". Mithin 17 deutsche, 5 französische und 7 italiänische Opern. — Von Schauspielen mit Musik wurden gegeben: Goethe's „Egmont" mit Musik von Beethoven, Shakespeare's „Wintermärchen" mit Musik von Flotow und dessen „Sommernachtstraum" mit Musik von Mendelssohn. — Mit neuer und, wie bereits erwähnt, vorzüglicher Ausstattung erschienen „Das Wintermärchen", „Undine" und „Oberon".

Der Vollständigkeit wegen erwähnen wir, dass in den Schauspiel-Vorstellungen Shakespeare durch „Hamlet", „Othello", „Kaufmann von Venedig", „Richard II.", „Richard III.", „Wintermärchen", „Sommernachtstraum", „Die bezähmte Widerspänstige"; Goethe durch „Egmont", „Faust", „Clavigo"; Schiller durch „Die Räuber", „Die Jungfrau von Orleans", „Maria Stuart", „Wallenstein"; Calderon durch „Das Leben ein Traum"; Gutzkow durch „Das Urbild des Tartüffe", „Zopf und Schwert", „Der Königslieutenant", „Ottfried"; Laube durch „Die Karlsschüler", „Gottsched und Gellert"; Andere durch verschiedene Lustspiele u. s. w. vertreten waren.

Von bedeutenden Gästen sahen wir im Schauspiel die Herren Emil Devrient und Dawison, die Damen Marie Niemann-Seebach und Hedwig Raabe; in der Oper die Sängerinnen Fräulein Artôt, Frau Tuczek-Herrenburg und Fräulein Pauline Lucca, die Sänger Karl Formes und Carrion.

Die meisten von den Vorstellungen der genannten Opern genügten einer Kritik, welche vor Allem die Forderung an eine Bühnen-Gesellschaft stellt, dass die Aufführungen so gut eingerichtet werden und ein so gutes Zusammenspiel aufweisen, wie es die vorhandenen Kräfte und Mittel ermöglichen. Diese Forderung haben wir nur einige Male unberücksichtigt gefunden, wo das engagirte Personal eine zweckmässigere Besetzung möglich gemacht haben würde. Wir kennen aber die Bühnen-Verhältnisse zu gut, um dergleichen Missgriffe, die oft durch Persönlichkeiten, die sie schonen muss, veranlasst werden, der Direction allein zum Vorwurfe zu machen. Man muss bedenken, dass oft die Erhaltung des Hausfriedens kleine Opfer verlangt, geschweige denn der Theaterfriede! Manche Vorstellungen, und nicht die am leichtesten ausführbaren, leisteten dagegen mehr, als die Erfüllung der eben ausgesprochenen Forderung, und vertrugen ganz gut einen höheren Maassstab für künstlerische Ausführung und Abrundung; wir rechnen dahin namentlich Fidelio, Figaro's Hochzeit, Die Hugenotten, Hans Heiling, Tannhäuser, Trovatore, in deren Vorstellungen auch der verwöhntere Zuhörer gern verweilen und einen befriedigenden Kunstgenuss haben konnte. Um das Ganze dieser Aufführungen, so wie um vieles Einzelne in allen anderen haben die Damen Frau Zademak-Doria, Fräulein Agnes Bury und Friederike Grün mehr oder weniger grosses Verdienst, ferner die Herren Grimminger, Wolters, Lang und Lindeck unbestreitbare Ansprüche auf die Anerkennung des Publicums, welche denn auch allen genannten Mitgliedern der Opernbühne stets in reichem Maasse durch den lebhaftesten Beifall zu Theil wurde.

Ueber die Gastspiele in der Oper haben wir in diesen Blättern zu ihrer Zeit gesprochen, über das zweimalige Auftreten von Fräulein Lucca ausführlich in der vorigen Nummer vom 30. April.

In beiden Aufführungen, den Hugenotten und dem Faust, hatte Fräulein Lucca zwei treffliche Sänger zur Seite in Herrn Grimminger (Raoul und Faust) und Herrn Lindeck (Marcel und Mephistopheles). Wer die Frische und Kraft, mit welcher Herr Grimminger die genannten

beiden Rollen am Sonntag und dem darauf folgenden Dinstag gesungen, wahrgenommen hat, der wird den absprechenden Aeusserungen, mit denen man leider in Deutschland gar leicht bei den verdientesten Künstlern bei der Hand ist, dass ihre Blüthe längst vorüber sei, mit voller Ueberzeugung entgegentreten. Zu dem künstlerisch ausdrucksvollen Gesange kommt bei Grimminger das ausgezeichnete Spiel hinzu, das in jeder Scene den Darsteller zeigt, der den durchzuführenden Charakter studirt hat und psychologisch in den Hauptmomenten seiner Entwicklung zur Anschauung zu bringen strebt. Wir bedauern es sehr, dass uns Herr Grimminger verlässt, da wir in ihm nicht bloss einen vorzüglichen Bühnenkünstler, sondern auch sonst vielseitig begabten Mann kennen gelernt haben, wie es seine früheren Sculptur-Arbeiten und seine dichterischen Anlagen beweisen, vermöge deren er namentlich den Volkston in Gedichten in schwäbischer Mundart vorzüglich gut zu treffen versteht*).

Meyerbeer †.

Als wir in der vorigen Nummer die Biographie Meyerbeer's nach Fétis mitzutheilen begannen, hatten wir keine Ahnung davon, dass sie so bald zum Nekrolog werden würde. Der grosse Tondichter ist am 2. Mai, Morgens sechs Uhr, in Paris gestorben. Er ist einer Erkältung des Unterleibes erlegen, welche Anfangs keineswegs einen so traurigen Verlauf vorhersehen liess: noch acht Tage vor seinem Tode war er so wohl, dass er eine Reise zu machen gedachte. Er hat fast die ganze Zeit der Krankheit über sein völliges Bewusstsein behalten, nur ergriff ihn gegen das Ende eine Schwäche, die nichts Schmerzliches hatte. Sein Abschied vom Leben war ein sanfter Uebergang.

Er hat genaue Anordnungen über die Behandlung seiner sterblichen Hülle hinterlassen. Die Leiche soll drei Tage lang in Paris ausgestellt und bewacht und dann auf dem von ihm bestimmten Wege nach Berlin gebracht werden, wo sein Testament zu eröffnen ist. Seine Töchter, aus Baden herbeigerufen, kamen noch zu rechter Zeit, seinen letzten Athemzug zu empfangen.

Seit October v. J. hatte er Paris nicht verlassen, um persönlich das Einstudiren der „Africanerin" zu überwachen, für deren Aufführung er endlich seinen Forderungen genügende Darsteller gefunden zu haben glaubte (wie es heisst, die Damen Sax und Battü und den Tenoristen Wachtel). — Man erzählt, dass Rossini der Erste gewesen, der bei der Trauerbotschaft nach dem Sterbehause geeilt sei.

*) Wir theilen unten eines dieser Gedichte mit, dem vielleicht noch andere, ebenfalls zur Composition geeignete, folgen dürften.

Der Todesfall hat in Berlin, der Vaterstadt des Meisters, Nachforschungen über seinen Geburtstag veranlasst, und die Einsicht in die Geburts-Register der jüdischen Gemeinde daselbst hat gezeigt, dass Jakob (Meyer) Beer, Sohn des Zuckersiederei-Besitzers und Banquiers Jakob Herz Beer († 1825), am 23. September 1791 geboren war, mithin ein Alter von 72 Jahren 7 Monaten und einigen Tagen erreicht hat. Den Vornamen Meyer hat er später nach dem Willen seiner Grossmutter (oder Tante, wie von anderer Seite gesagt wird), die ihm ein bedeutendes Vermögen vermacht hatte, angenommen und erst in Italien sich Giacomo Meyerbeer genannt*).

Gang, Winter, gang, dei Zeit ist 'rum.

Jetz will si's wieder maiig rege
Und d' Welt lacht gar so freundlich d'rein;
Gott grüss, du lieber Himmelssege,
Gott grüss, du gold'ger Sonneschein!

O, wie das wohl thut aus und inne,
Kei Fleckle Schnee meh um und um!
's iss Frühling, brauchst di gar nit z'bsinne,
Gang, Winter, gang, dei Zeit ist 'rum.

Hörst 's Schwälble net, wie's ruft: „jetz wander"?
Lang gnug hent d' Blümle träumt und g'ruht,
Und du und Frühling bei anander,
Des thät sei Lebtag doch kei gut.

Adolf Grimminger.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

** **Kassel.** Im sechsten Abonnements-Concerte des Hof-Orchesters unter der Direction des Hof-Capellmeisters Karl Reiss wurde in der zweiten Abtheilung Ferd. Hiller's Sinfonie in *E-moll*: „Es muss doch Frühling werden", gemacht. Man hörte der trefflichen Ausführung die höchst sorgfältige Vorbereitung und die Begeisterung des Orchesters für das Werk an. Dieselbe günstige Stimmung ergriff auch die Zuhörerschaft, welche zwar Anfangs etwas zurückhaltend schien, aber nach dem Scherzo und Finale in stürmischen Beifall ausbrach. Dem Herrn Capellmeister Reiss, der sich überhaupt auch um diese Concerte, nicht bloss um

*) Hiernach sind die Angaben bei Fétis (und im Conversations-Lexikon, 10. Ausg., und im musicalischen Lexikon von Bernsdorf — Verlag von André — u. s. w.) und in unserer Nr. 18 zu berichtigen, und die Angabe der Allg. Leipz. M.-Zeitung, Jahrg. 38, S. 876, wird dadurch bestätigt. — Was unsere Anmerkung (Nr. 18, S. 140) in Bezug auf die Vollendung einer von C. M. von Weber begonnenen Oper durch Meyerbeer betrifft, so ist uns von zuverlässiger Seite die Nachricht zugegangen, dass Meyerbeer sich allerdings gegen die Witwe Weber's erboten hat, die Oper: „Die drei Pinto's", zu vollenden, dass er aber vor anderen Arbeiten nicht dazu gekommen ist. Der Text war ursprünglich von Theodor Hell, soll aber späterhin nach Meyerbeer's eigener Aeusserung durch Frau Birch-Pfeiffer für ihn umgearbeitet worden sein. Weber hatte den ersten Act und einiges Andere fertig.

das Theater, sehr verdient gemacht hat, wurde durch zweimaligen Hervorruf der warme Dank des Publicums zu Theil. An demselben Abende trug Herr Concertmeister Ferdinand David aus Leipzig ein Concert in *A-moll* von Viotti und ein Andante und Scherzo von seiner Composition mit rauschendem Beifalle vor. Ueber die ganze Saison erhalten Sie nächstens einen Bericht.

Leipzig. In diesen Tagen verliess uns Arrey von Dommer, eine auch in weiteren Kreisen als Kritiker, Gelehrter und Forscher bekannte Persönlichkeit und, fügen wir hinzu, ein eben so liebenswürdiger wie charaktervoller Mensch. Dass man ihn hier nicht zu fesseln und zu beschäftigen wusste, beweist, dass auch in Leipzig wie anderwärts in den maassgebenden musicalischen Kreisen nicht Alles so ist, wie es sein sollte. A. v. Dommer hatte im Winter 1860—1861 im „Tageblatt" allerdings ziemlich scharfe, aber ehrliche Kritiken über das hiesige Musikwesen geschrieben und sich dadurch vielleicht hier und da missliebig gemacht, wo man gewohnt war, Schmeicheleien oder unbedingte Anerkennung zu vernehmen. — A. von Dommer geht zunächst nach Lauenburg an der Elbe, um in Gemeinschaft mit seinem Freunde F. Chrysander an wichtigen Aufgaben der Kunstwissenschaft weiter zu arbeiten. Wir wünschen ihm für die Zukunft ebnere Pfade, als die bisherigen waren, und rufen ihm hiermit ein herzliches Lebewohl nach. (A. M. Z.)

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 20. **KÖLN, 14. Mai 1864.** **XII. Jahrgang.**

Meyerbeer's letzte Tage und seine Leichenfeier in Paris*) und Berlin.

Im September vorigen Jahres war Meyerbeer wieder nach Paris gekommen, und zwar hauptsächlich, um bei der neuen Inscenesetzung seiner „Hugenotten" mit Rath und That gegenwärtig zu sein. Ein untergeordneter persönlicher Zweck war bei dieser Thätigkeit die praktische Prüfung des jetzigen Künstler-Personals der grossen Oper in Bezug auf die endliche Aufführung der „Africanerin". Dass er aber bereits seine bestimmte Einwilligung zu dieser Aufführung gegeben oder gar schon Proben zu derselben geleitet habe, ist ein Irrthum.

Allerdings war er halb und halb entschlossen, die „Africanerin" für die nächste Saison auf die Bühne zu bringen; allein den schlagendsten Beweis, dass in Hinsicht darauf noch nichts festgestellt war, gibt der Schluss der Rede des Herrn Perrin am Sarge des Meisters. Hier spricht Herr Perrin, der Director der grossen Oper, nur von dem Wunsche und dem Willen des Dahingeschiedenen, auch diese Oper, wie seine früheren, auf der ersten pariser Bühne erscheinen zu sehen, und dass es jetzt an Frankreich, auf dessen Boden sich die Partitur befände, sei, den Gedanken des Verewigten fortzuführen und ins Werk zu setzen. „Seine Angehörigen, seine Freunde, die zu Häupten des Sterbenden an seinem Bette gewacht, haben seinen Wunsch vernommen und werden seinen letzten Willen bezeugen." —Hiernach wird also die Eröffnung des Testamentes und, wenn dieses nichts über diese Angelegenheit enthalten sollte, die Zustimmung der Erben abzuwarten sein. Die Nachricht einiger Blätter, dass die Proben zur „Africanerin" am 1. Juli beginnen würden, ist ungenau.

Meyerbeer verhehlte die Ansicht keineswegs, dass die Blüthezeit der grossen Oper in Paris vorüber sei, dass dieses Institut, das ehemals keinen Nebenbubler gehabt, mehr Rückschritte als Fortschritte auf der Bahn der Darstellungs- und Gesangeskunst gemacht habe, eine Wahrnehmung, die er besonders aus den Aufführungen seiner eigenen Werke in den letzten Jahren geschöpft habe. „Ich will doch lieber noch warten" — war immer sein letztes Wort, wenn die Aufführung der „Africanerin" zur Sprache kam. Nur in den letzten Wochen soll er die Copisten gedrängt und den Entschluss gefasst haben, Alles so weit vorzubereiten, dass die Proben am 1. Juli beginnen könnten, und daher scheint denn die Nachricht, dass sie alsdann wirklich beginnen würden, zu stammen.

„Man erzählt," schreibt uns unser Correspondent, „dass er in den Tagen seiner Krankheit das Bedauern ausgesprochen habe, die Instrumentirung der Ouverture zur Africanerin nicht vollenden zu können. Da aber von Augenzeugen bestätigt wird, dass er keineswegs seinen Zustand für so gefährlich hielt, wie er war, so lässt sich jenes Bedauern, wie auch der Wunsch, die vierhundertste Vorstellung der Hugenotten zu erleben, den er ebenfalls ausgesprochen haben soll, nicht wohl mit der Thatsache vereinigen, dass er sein Ende so wenig ahnte, dass er sogar verbot, den Seinigen Nachricht von seiner Krankheit zu geben."

Es ist zu erwarten, dass sein Testament Bestimmungen über seinen musicalischen Nachlass enthält; ein absolutes Verbot der Aufführung oder Veröffentlichung seines letzten dramatischen Werkes ist unwahrscheinlich, da er es offenbar nur aus übertriebenen Forderungen an die Darsteller so lange zurückgehalten hat, schwerlich aber aus zu strenger Selbstkritik.

Meyerbeer's Gesundheit hatte schon seit dem Jahre 1851 gelitten. Er hielt sich nur durch Vorsicht und sorgfältige Rücksichtnahme auf seinen Körper, durch Schonung und Ruhe und genaue Befolgung der Vorschriften seiner Aerzte, wenigstens so lange seine Leidenschaft für

*) Aus den Mittheilungen unseres Correspondenten und anderen zuverlässigen Quellen. Die Redaction.

die Kunst ihn sie nicht vergessen liess. Den Sommer brachte er seit Jahren meistens in Spaa zu, einige Wochen auch zuweilen in Wiesbaden und Langenschwalbach. In den letzten Jahren war er sehr mager und schwach, alles Leben concentrirte sich in seinem Geiste und in seinem Blicke. Diesen Winter nahm er keine Einladung an und speiste nie ausser dem Hause. Aber er versäumte keine erste Vorstellung einer neuen Oper und folgte dem Werke und den Darstellern mit der angestrengtesten Aufmerksamkeit. Solche Abende ermüdeten ihn sehr, noch mehr aber griffen ihn die Proben zu den Hugenotten an. Beides wollte er indess nie Wort haben, bis er sich gezwungen sah, das Zimmer zu hüten und sich zu legen.

Allein er hatte, wie gesagt, keine Ahnung der Gefahr und verbot ausdrücklich, den Seinigen Nachricht zu geben. Trotzdem telegraphirte man an seine Gattin in Berlin und an zwei von seinen Töchtern in Baden. Die Töchter kamen am Sonntag Morgen (den 1. Mai) an. Da er aber schon sehr schwach war, so liess man sie nicht sogleich vor und bereitete ihn nur auf ihre Ankunft durch die Nachricht, dass sie von Baden abgereist wären. Endlich sagte ihm sein Neffe Julius Beer, der mit Gemmy Brandus und seinem treuen Kammerdiener August immer um ihn war, dass sie da wären. Er sprach noch freundlich mit ihnen, erkundigte sich, ob sie mit ihrer Wohnung in Baden zufrieden wären, ob es auch an nichts darin fehle. Auch dankte er den anderen Anwesenden für ihre Sorgfalt um ihn. Er hatte eine ziemlich ruhige Nacht; gegen halb sechs Uhr verlangte er ein wenig Bouillon; er seufzte noch einmal und schlief sanft ein.

In seinem Reise-Portefeuille fand man ein Blatt mit der Vorschrift über die Behandlung seiner Leiche. Es schloss mit den Worten: „Gottes Wille geschehe! Sein Name sei gelobt und gepriesen im Himmel und auf Erden! Amen."

Da nach dieser Vorschrift seine sterbliche Hülle, nachdem sie drei Tage über der Erde gestanden, nach Berlin gebracht werden sollte, um dort in dem Familiengewölbe auf dem israelitischen Kirchhofe beigesetzt zu werden, so bildete sich in Paris eine Commission, um derselben vom Sterbehause (*Rue Montaigne* an den *Champs Elysées*) bis zum Bahnhofe der Nordbahn durch einen feierlichen Zug die letzte Ehre zu erweisen.

Um 1 Uhr (den 6. Mai) setzte sich der Zug vom Sterbehause aus in Bewegung. Das Wetter war schön, eine unzählige Menschenmenge stand dichtgedrängt längs der Fahrstrasse der *Champs Elysées*. Ein Peloton der Nationalgarde eröffnete den Zug, mehrere Compagnieen derselben bildeten das Spalier. Die Musikcorps der Gensd'armerie der kaiserlichen Garde, der Garde-Grenadiere und des dritten Bataillons der Nationalgarde stimmten abwechselnd Märsche und Chöre aus Meyerbeer's Werken an.

Hinter den Musikcorps folgte der Leichenwagen, mit sechs Pferden bespannt; der Sarg war mit Blumen geziert. Die Schnüre des Leichentuches hielten, zur Seite des Wagens gehend, der preussische Gesandte Graf von der Goltz und der Ober-Intendant der Theater Graf Baciocchi (sie übergaben sie später an ihre Stellvertreter, den ersten Gesandtschafts-Secretär und den Herrn Camille Doucet), die Herren von Gisors und Beulé, Mitglieder des Instituts, de St. Georges, Präsident des Vereins der dramatischen Schriftsteller, der Baron Taylor, Präsident des Vereins der dramatischen und musicalischen Künstler, Auber, Director des Conservatoriums, und Perrin, Director der grossen Oper.

Hinter dem Wagen trugen zwei Diener in Trauerkleidern der eine die Orden des Verewigten, der andere einen Kranz von Immortellen. An der Spitze der Leidtragenden ging der Neffe des Verstorbenen, Herr Jules Beer, und zwei andere Anverwandte; dann folgte die Commission für die Veranstaltung der Feier, die Mitglieder des israelitischen Consistoriums, die zahlreichen Abgeordneten der musicalischen Section des Instituts, des Vereins der dramatischen Dichter und Componisten, des Künstlervereins, des Personals der drei Operntheater, des Conservatoriums und der deutschen Sängervereine. Ausserdem bemerkte man eine Menge Notabilitäten aller Stände in dem Zuge, unter Anderen den Marschall Vaillant, den Minister des kaiserlichen Hauses und der schönen Künste, den Marschall Magnan, den Baron Rothschild, Emil Pereire u. s. w. Fünfzehn Trauerwagen und ein Zug Nationalgardisten machten den Schluss.

Ueber zweihunderttausend Menschen hatten sich von der Strasse Montaigne bis zum Nordbahnhofe aufgestellt und alle Balcons, Fenster, Dächer und Vorsprünge waren dicht besetzt; es war ein grossartiges Schauspiel, wie man es nur in einer so grossen Stadt wie Paris sehen kann.

Der Zug gebrauchte zwei volle Stunden, um von der Strasse Montaigne über einen Theil der grossen Allee der *Champs Elysées*, die *Rue royale*, die Boulevards, die Strassen Drouot und Lafayette bis zur Nordbahn zu gelangen. Hier war der frühere Stationshof mit schwarzem Tuche ausgeschlagen, eben so wie der grosse Wartesaal, in welchem der Katafalk stand. Auf den schwarzen Draperieen waren Schilde mit den Titeln der vorzüglichsten Werke Meyerbeer's angebracht. In dem äusseren Raume waren Sängerchöre und Orchester aufgestellt, ausserdem Reihen von Stufensitzen, die mit Damen und eingeladenen Personen gefüllt waren, welche den Zug dort erwarteten.

Gesang, Harmoniemusik und Reden wechselten ab. Es sprachen die Herren Beulé, de St. Georges, Camille

Doucet (von der General-Intendantur der Theater), Taylor, Perrin, Emil Ollivier, der Präsident des Consistoriums und der Ober-Rabbiner.

Um vier Uhr wurde der Sarg auf den Eisenbahnzug gehoben. Die Herren Jules Beer, Perrin und Brandus begleiteten ihn nach Berlin.

Die verschiedenen Reden berührten fast alle das Verhältniss der Nationalität, was bei einem Meister, der von Geburt ein Deutscher war, aber der französischen Bühne für die ersten Aufführungen seiner grössten Werke den Vorzug gegeben hatte, ganz natürlich war. Am besten sprach sich Herr Beulé, Mitglied des Instituts, in dieser Beziehung aus, indem er unter Anderem sagte: „Von allen Kämpfen zwischen zwei Nationen gibt es keinen rühmlichereu, als den Streit um den Ruhm und die Werke eines grossen Mannes, so lange er lebt, und um das Recht, seine Asche zu ehren, wenn er gestorben ist. Es ist das eine edle Eifersucht, welche die Völker einander näher bringt, anstatt sie zu trennen, ein edler Wettkampf, der kein Blut und keine Thränen kostet, wohl aber diesseit und jenseit der Gränzen die Liebe zum Schönen und die Achtung vor dem Talente nährt und immer höher entwickelt. Gewiss hätte Frankreich die sterblichen Ueberreste des grossen Tondichters eben so gern wie Deutschland in seinem Schoosse behalten, wenn der Wille eines Sterbenden nicht heilig wäre. Meyerbeer hat bestimmt, dass die Erde seines Geburtslandes seinen letzten Schlaf schütze. So müssen wir denn diesen traurigen, aber von Ruhm umstrahlten Zug von hier scheiden sehen, mitten unter Thränen, und die letzten Ehrenbezeigungen, die wir ihm hier beweisen, sind nur das Vorspiel der feierlichen Bestattung, die ihm in Berlin zu Theil werden wird; aber die Trauer kann dort nicht tiefer und aufrichtiger sein, als hier. Unsere Gedanken begleiten ihn auf der Trauerreise nach einem Grabe in der Heimat und theilen mit seinen Landsleuten die Gefühle des Schmerzes. So werden sich zwei Nationen über sein Grab beugen; aber wenn Deutschland das Sterbliche des Meisters hütet, dem es das Leben gab, so darf sich Frankreich das Eigenthum der Werke aneignen, die er für die französische Bühne schrieb und die mit leuchtenden Buchstaben in das goldene Buch unserer musicalischen Dramen eingetragen sind."

Aus Berlin schreibt man vom 9. Mai: „Heute Mittag fand die Leichenbestattung Meyerbeer's unter grosser und allgemeiner Theilnahme Statt. Schon eine Stunde vor dem Beginne der eigentlichen Leichenfeier wogte es unter den Linden und auf dem pariser Platze, wo im Hause Nr. 6, der Wohnung Meyerbeer's, dessen Sarg unter blühenden Topfgewächsen stand. In einem schwarz decorirten Saale erhob sich der Katafalk. Der Sarg war mit einer schwarzen, silberdurchwirkten Decke überzogen und prangte in einer Fülle von Kränzen. Sechs Kerzen umstanden denselben, eben so viele Candelaber den Katafalk, und ein Lustre warf von der Decke herab seine Strahlen auf den Sarg. Zu den Füssen desselben lagen auf schwarzen Kissen die 11 Orden, die den Verewigten geschmückt, daneben legte Taubert einen Lorberkranz. Zur Linken prangte auf einer Säule die verhüllte Marmorbüste des Meisters. Ihre Majestät die Königin Augusta und Ihre K. Hoh. die Frau Prinzessin Friedrich Karl hatten den Sarg gleichfalls mit Kränzen schmücken lassen. Die Säle der Wohnung vermochten die Trauer-Versammlung nur zum kleinen Theile zu fassen, wesshalb gar viele auf Treppe, Flur und Strasse weilen mussten. Unter den in den Sälen Anwesenden bemerkte man Se. K. Hoh. den Prinzen Georg (wie bekannt, selbst gründlicher Kenner und Pfleger der Musik), den Fürsten Radziwill, den Oberstkämmerer Grafen Wilhelm von Redern, den Minister des königlichen Hauses Frhrn. v. Schleinitz, den Ober-Ceremonienmeister Grafen Stillfried, den Hofmarschall Grafen Lucchesini, den Stadt-Commandanten Gen.-Lieut. v. Alvensleben, den französischen Botschafter Baron v. Talleyrand-Perigord, den italiänischen Gesandten, den hannover'schen Gesandten und viele Notabilitäten der Wissenschaft und Kunst, so auch die Vertreter der Akademie der Künste, deren Mitglied der Verewigte gewesen, Abordnungen des Magistrats und der Stadtverordneten, den Oberbürgermeister Seydel und den Stadtverordneten-Vorsteher Kochhann an der Spitze, wie des Vorstandes der jüdischen Gemeinde. Da der General-Intendant der königlichen Schauspiele, Kammerherr von Hülsen, verreist ist, so hatte er sich ausdrücklich durch den Director des Schauspiels, Düringer, den Capellmeister Taubert und den Kanzleirath Henser vertreten lassen. Das Solo-Personal der königlichen Oper eröffnete die Feier mit einem Trauergesange, dessen Weise der Verewigte selbst gesetzt und welchen der Musik-Director Radecke für Männerchor arrangirt hatte. Es folgte die Gedächtnissrede des Rabbiners Dr. Joël aus Breslau, der des Heimgegangenen Ernst, Fleiss und Genius pries und die Sprache seiner Werke verherrlichte. Ein zweiter Trauergesang endete die Feier im Hause. Bald nach 1 Uhr setzte sich der Zug in Bewegung. Voran schritt der erste Musik-Director der hiesigen Militärmusik, Wieprecht, mit einem umflorten Stabe; ihm folgten drei Militär-Musikcorps, die Beethoven's und Wieprecht's Trauermärsche bliesen; die Musikmeister trugen gleichfalls umflorte Stäbe. Der Musikmeister des 8. (Leib-) Infanterie-Regiments, Piefke, war von dem Kriegsschauplatze zur Feier hiebergeeilt. Dann folgte das Bureau der General-Intendantur der Schau-

spiele, die Capellmeister, Musik-Directoren und Concertmeister der königlichen Capelle, dann der Capellmeister Dorn mit dem Kissen, auf welchem die Orden lagen, hiernach der mit Palmen geschmückte Leichenwagen, zu dessen beiden Seiten, neben den Leichenträgern, die jüngsten Mitglieder der königlichen Capelle, Palmenzweige tragend, einhergingen. Hinter dem Leichenwagen schritten die Leidtragenden, der Schwiegersohn Meyerbeer's, Rittmeister im 2. Garde-Dragoner-Regiment, v. Korff, die beiden Neffen Jules und Georg Beer, die Mitglieder der königl. Capelle, der königl. Theater, die Vorsteher der Privat-Theater, Deputationen, darunter auch der Director der kaiserlichen Oper, Perrin aus Paris, und eine lange Wagenreihe, eröffnet durch die sechsspännigen Galawagen Ihrer Majestäten des Königs und der Königin, wie der königlichen Prinzen. Als der von einer dichten Menge umwogte Zug am Opernhause angelangt, ward eine grosse Trauerfahne dort entfaltet, der männliche Opernchor trat auf die Rampe und sang: „ „Was Gott thut, das ist wohlgethan." " Die Choristen reihten sich dem Zuge ein, der überall grosse Zuschauermassen herbeigezogen. Er hatte sich durch die Linden, den Kastanienwald, die neue Friedrichs-, Burgstrasse, neue Promenade, Rosenthaler- und Schönhauserstrasse nach dem jüdischen Begräbnissplatze vor dem Schönhauser-Thore bewegt. Hier waren Eingang und Halle schwarz decorirt. Unter der letzteren ward der Sarg abgesetzt, der Theaterchor sang Schiller's „ „Rasch tritt der Tod" " nach B. A. Weber's Composition, der Rabbiner hielt die hebräische Trauer-Liturgie und sprach ein deutsches Gebet. Nunmehr wurde der Sarg in der Familiengruft neben des Verewigten ihm vor zehn Jahren vorangegangenen Mutter beigesetzt. Die jüngste Tochter des Meisters begleitete ihren Vater bis zum Grabe. Eine schöne Frühlingssonne leuchtete der Feier."

Nachtrag.

Aus dem Nachrufe an Meyerbeer, den die Nr. 19 der *Revue et Gazette musicale* vom 8. Mai enthält, erfahren wir noch folgende Einzelheiten über die „Africanerin":

Schon im Jahre 1840 war die Direction der grossen Oper in Besitz von zwei Opern-Gedichten: „Der Prophet" und „Die Africanerin". „Der Prophet" erhielt den Vorzug, aber bald nach der ersten Vorstellung desselben vertraute uns*) Meyerbeer das Manuscript der Africanerin, deren Partitur schon geschrieben war, mit der Bitte an, ihm unsere Bemerkungen darüber mitzutheilen, die er mit eigener Hand abschrieb, um sie Scribe vorzulegen. So wurde das Buch umgearbeitet, und in Bezug auf die Aenderungen in der Musik, welche durch die Aenderungen des Textes nöthig werden würden, äusserte Meyerbeer: „Das thut nichts! Ich bin immer bereit, meine Musikstücke zu ändern; im Propheten habe ich noch viel mehr geändert."

Das neue Manuscript der Africanerin wurde dem Componisten im Mai 1852 eingehändigt und die Partitur war im Jahre 1860 vollständig fertig. Es handelte sich seitdem nur um die Aufführung, wozu aber Meyerbeer keineswegs drängte. Gewiss ist es aber, dass er im Herbste vorigen Jahres nur desshalb nach Paris gekommen war. Es war im Anfange des September, wo er dort eintraf und trotz der Ermüdung von der Reise noch denselben Abend in die Oper ging, um Fräulein Tietjens in den Hugenotten zu hören. Seitdem war täglich von der „Africanerin" die Rede; er hatte sich entschieden, Fräulein Sax die Hauptrolle anzuvertrauen, und beschäftigte sich viel mit der vorzunehmenden Austheilung der übrigen Rollen und nach seiner Weise mit allen Einzelheiten der Inscenesetzung. Die Rollen und Orchesterstimmen wurden in seiner Wohnung ausgeschrieben, die Haupt-Partieen waren bereits vollständig und die kleineren wenigstens vom ersten Acte fertig. Aenderungen nahm er nicht weiter vor, nur äusserte er zu einem Freunde: „Ich hatte Anfangs nur eine Introduction geschrieben, man hat mir aber gerathen, eine Ouverture an deren Stelle treten zu lassen. Ich habe eine gemacht, sie ist ganz fertig, ich habe sie da liegen und brauche nur noch die Instrumentirung zu vervollständigen. Schade, dass mich mein Unwohlsein jetzt daran hindert." —

Uebrigens belebte ihn noch bis zu dem Augenblicke, wo er krank wurde, ein unermüdlicher Trieb zur Thätigkeit. Er wünschte namentlich ein Textbuch zu einer komischen Oper und dachte an die Anfertigung eines verbindenden Textes zu seiner Musik zu dem Trauerspiele Struensee.

Der Todtenzettel, mit welchem „Frau Witwe Meyerbeer, die Fräulein Cäcilie und Cornelia Meyerbeer, der Baron und die Baronin von Korff und deren Sohn, Herr und Madame Georges Beer, Herr und Madame Jules Beer und ihre Kinder, Herr und Madame Alexander Oppenheim, Herr und Madame Haber, Fräulein Laura Haber, Fräulein Anna Eberty den Tod Meyerbeer's (des Gatten, Vaters, Schwiegervaters, Onkels und Grossonkels)" in Paris anzeigten, besagt: „dass er, zweiundsiebenzig Jahre alt, am 2. Mai 1864" gestorben sei — wonach also kein Zweifel mehr über sein Geburtsjahr 1791 (nicht 1794) Statt finden kann.

---

*) Man ersieht nicht genau, auf wen sich das „uns" bezieht. Der Aufsatz ist von Edouard Monnais unterzeichnet, und so mögen wohl dieser Schriftsteller und Herr Brandus, der Herausgeber der *Revue etc.* und langjährige Freund Meyerbeer's, gemeint sein.

Aus Braunschweig.

(Rahab, Oratorium von Wilh. Meves.)

Den 9. Mai 1864.

Vor wenig Tagen ward uns hier der Genuss, ein neues Oratorium von einem Landsmanne, dem Kammermusicus Meves, zu hören, der bis dahin sich hier bloss als ausübenden Künstler in der herzoglichen Capelle kundgegeben, hinter welchem man keineswegs ein so durchdachtes und ernstes Kunstwerk vermuthet hatte. Unsere Freunde der Tonkunst, von dem Erfolge entzückt, bemühen sich gegenwärtig, den Tonsetzer zu einer zweiten Aufführung in einem grösseren Raume, in der hiesigen Egidienkirche, zu veranlassen, um sich sowohl des Geschenkes zu erfreuen, als um den Geschenkgeber zu frischem Schaffen zu ermuntern. Wirklich ist das Auftauchen eines solchen Talentes doppelt zu begrüssen, da heutzutage die meisten musicalischen Begabungen sich dem Singspiele zuwenden, in welchem doch die Musik als dienende Schwester dasteht, die oft und leider wohl meistentheils zu den ausschweifendsten Abenteuerlichkeiten missbraucht wird. Im Oratorium steht gerade die Tonkunst am reinsten, am höchsten da, vermag sie den Kundigen am entschiedensten hinzureissen und zu erheben. Möge daher Meves die so glücklich betretene Bahn weiter verfolgen, und möge das grosse Publicum das Seinige beitragen, die thätige Kraft durch Eingehen auf ihre Werke zu ermuntern. Wir wollen hier, so weit es in Worten möglich ist, einen Abriss des Werkes versuchen, um auch auswärts einen Begriff des Geleisteten zu geben.

Das Buch des Werkes ist von Hermann Brandes der Bibel nach entworfen. Josua, der jüdische Volksführer, ist vor Jericho erschienen, erklärt, dass er diese Stadt erobern müsse, um dem Volke auch dann Frieden zu verschaffen. Nach kurzem Einleitungsspiele erklingt der Chor, dann legt Josua im Recitativ seine Ansicht dar, und es bietet sich Salma zum Späher an, um nach der Stadt zu wandern. Nach dem Duett zwischen Josua und Salma geht letzterer auf seine Sendung, Josua lässt das Lager aufschlagen. „Süsser Schlummer sinke nieder", Arie mit Chor, ertönt nun als wirklich schöne Abendmusik, nach welcher das Orchester für einige Zeit die Stimmen ablöst und in dem Zuhörer die Nacht und den anbrechenden Morgen angedeutet haben will. Wir wissen nicht, ob jeder Hörer mit diesen Naturschilderungen, die als Musikstücke wenigstens schönfliessende Gedanken enthalten, zufrieden sein wird, müssen aber zugestehen, dass, wenn hier der Zweck nicht erreicht wird, der Fehler mehr auf Rechnung des Dichters zu schreiben ist, welcher von dem Tonsetzer diese wenigstens gewagte Schilderung verlangte. Er hätte besser hier eine Abtheilung schliessen lassen. — Nach der Nachtmusik befinden wir uns in Jericho, belauschen wir Rahab in ihrem Blumengarten, in welchem sie den jüdischen Späher entdeckt. Es enthüllt sich nun ein Verhältniss zwischen den Beiden, welches durch ein treffliches Duett, *B-dur*, ausgesprochen wird. Doch bald wird das zärtliche Stelldichein gestört durch den König, welcher mit Gefolge naht. Das Gerücht von einem fremden Späher hat sich verbreitet, der aufgesucht werden soll. Rahab, welche den Fremdling unterdessen verborgen hat, bringt den König auf eine falsche Fährte, auf welcher er denn dem Verborgenen nachzujagen meint. Nach dem Gesange des Kriegerchors führt das Mädchen den Geretteten hervor und entlässt ihn zu den Seinigen. Als sie allein steht, fällt ihr der Verrath an ihren Landsleuten, den sie übt, schwer aufs Herz; allein sie hat sich dem Gotte Israels zugewandt, die Menschenopfer, die man eben darbringen will, sind ihr ein Gräuel geworden. Nach ihrer Arie tritt der Chor der Cananiter ein, der zuletzt mit einem kräftigen Fugensatze die erste Abtheilung schliesst.

Die zweite Abtheilung beginnt mit einem kurzen Satze für das Saiten-Quartett, dann hören wir Rahab sich Jehovah weihen, nachdem sie allen Banden entsagt hat, welche sie noch an ihr Volk knüpften. Sie strömt ihre Gefühle in einer glänzenden Arie aus, alsdann kehrt der König zurück. Er hat sie als Verrätherin, als Retterin des Spähers erkannt, befiehlt desshalb, sie zu ergreifen, um sie statt des Fremdlings dem Baal zu opfern. Ihre Klagestimme, die Bitten der Weiber werden nicht gehört, sie soll fortgeführt werden: — aber da stürmt Israel von draussen heran. Der Kampf wird durch einen Doppelchor geschildert, den die Juden vierstimmig anheben, in welchen die Cananiter bloss einstimmig zeitweise einfallen, welches in der That eine gute Zusammenwirkung hervorbringt. Der König versucht die Seinigen durch sein Wort aufzustacheln, aber da ertönen die Posaunen des Sieges schon. Die Juden dringen ein und die Cananiter verkünden ihre Verzweiflung in dem äusserst wirksamen Chor: „Weh' uns, weh', die Erde bebt!" Josua befiehlt nun, Alles zu erwürgen, welchem Befehle die Israeliten mit dem wilden Chore: „Vor unserm Rachestahl", antworten. Daher ist es seltsam und störend für die dramatische Haltung des Werkes, dass jetzt die Cananiter abermals mit einem Chor: „Weh' uns, kein Entrinnen", auftreten, und eben so seltsam, dass Rahab in ihrem Hause, aus welchem sie ihr Tuch als Flagge ausgehangen, der Abrede gemäss verschont bleibt, da sie doch vom Könige und seinen Trabanten in den Tempel zum Opferaltare geschleppt wurde. Der Dichter wollte sie aus dringender Lebensgefahr gerettet wissen, wich daher von der biblischen Erzählung

ab und verdunkelte das Bild. Doch der Tonmeister ist für diesen Schnitzer nicht verantwortlich. Josua lässt nach der Verheerung der Stadt nun Rahab aus ihrer Hütte vorführen und dem Freunde Salma antrauen. Das junge Paar verkündet seine Gefühle in dem lieblichen Duette: „Wie nach der Prüfung Sorgen“. Jetzt wird aber Josua's Auge durch ein Wunder gerührt: er sieht den sittlichen Verfall der Welt nach Jahrhunderten voraus, verkündet den Heiland und Retter, der aus Rahab's Stamme entspriessen wird. Wirklich ist nicht zu läugnen, dass der Name Rahab, welches Beiwort ihr immer die Bibel geben mochte, in dem Geschlechts-Register des Heilandes mit angeführt steht (Matth. I. 5). Das Recitativ Josua's, in welchem der Tonsetzer dieses Gesicht gibt, gehört in seiner Klangfolge zu einem der Haupt-Glanzpunkte des ganzen Oratoriums. Nach diesem Recitativ tritt der Chor ein, welcher dann bald in eine gewaltige Fuge übergeht. Diese eben sowohl wie die Fuge der ersten Abtheilung sind trotz des kunstgerechten Satzes nicht zu lang ausgesponnen, tragen also, weit entfernt, zu ermüden, reichlich zu dem kräftigen und wirksamen Schlusse des Werkes bei. Von den Melodieen des ganzen Werkes lässt sich sagen, dass sie frisch und fliessend, dass sie nirgend gesucht sind, dass sie stets zur Lage des Ganzen wie des einzelnen Theiles passen, dass sie sich ohne Ausnahme zur eigentlichen musicalischen Bearbeitung eignen und alle auch wohl bearbeitet stehen. Die Stimmführung ist allenthalben tadellos und dabei natürlich, die Befähigung zu organischem Satze ist in jedem Stücke des Werkes einleuchtend. In der Behandlung der Tonbühne, besonders des Saiten-Quartetts, zeigt sich Meves als Fachmann, als ausübenden Künstler. In der Farbengebung durch Blas-Instrumente weiss er das rechte Maass zu halten, doch wünschen wir, dass er in Zukunft eher nüchterner und einfacher, als glänzender und voller instrumentiren möge. Mozart liess in seinem unsterblichen Don Juan die Posaunen erst mit dem Geiste eintreten, die neueren Künstler machen zu gern den Gespensterspuk wo möglich schon in der Ouverture, so dass er zuletzt nicht mehr ergreifen will. Hätte z. B. Meves alles Blech erst beim Sturme erklingen lassen, so würden die Posaunentöne gewiss wohl eine grössere Wirkung gehabt haben*). Hier mag die Schuld mehr wieder am Dichter liegen, der der Darstellung der Bibel, des Falles der Mauer durch Posaunenton, keinen Ausdruck zu geben sich bewogen sah, wenigstens denselben nur nachträglich anführte.

*) Was die Aufführung betrifft, so muss anerkannt werden, dass Capellmeister Abt die Chöre mit grossem Fleisse eingeübt hatte, die Massen mit solchem Geschick und solcher Leichtigkeit bewältigte, dass die Aufführung des Oratoriums unbezweifelt als die gelungenste des ganzen Winters betrachtet werden muss.

Mag diese kurze Darstellung des Werkes den grösseren Kreis von Tonfreunden bestimmen, das Werk der Anschauung zu würdigen, und möge der Künstler selber unterdessen nicht feiern, sondern muthig und besonnen auf dem Pfade weiter wandern, den er hier mit so viel Glück und Geschicklichkeit betreten hat. Möge er seine Vorliebe vor Allem dem Oratorium erhalten, sich nicht verlocken lassen von den Sirenen des Singspiels, die dem Wechsel der Mode huldigen und den Meister heute mit Weihrauch beräuchern, um ihn später zu vergessen. Im Concertsaale kann er durch Verdienst glänzen, im anderen Raume vielleicht nur durch einen gemalten Vulcan-Ausbruch, durch Prunk-Aufzüge oder Seiltänzereien.

Diamond.

Anzeigen.

Joh. Seb. Bach. 1) Erstes Concert in *A-moll* für Violine, von David für Violine und Clavier bearbeitet. 2) Sechs Orgel-Sonaten, für Clavier und Violine bearbeitet von Naumann. 3) Sechs Fragmente aus dessen Kirchen-Cantaten und Violin-Sonaten. Für Pianoforte übertragen von Camille Saint-Saëns. Nr. 1. Ouverture. 2. Adagio. 3. Andantino. 4. Gavotte. 5. Andante. 6. Presto.

G. Muffat. Passacaglia für Clavier oder Orgel. Herausgegeben von Franz Grandauer.

C. H. Graun. Gigue für Pianoforte.

J. P. Kirnberger. Allegro für Clavier. Aus dem Concert-Programme von Alfred Jaell. Alles Verlag von J. Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur.

Ph. Emanuel Bach. Clavier-Sonaten in sechs Heften. Neu herausgegeben. F. E. C. Leuckart in Breslau.

Wohl Jeder, der es redlich mit der Kunst meint, wird den in neuester Zeit gewaltig wieder erwachenden Sinn für ältere Musik freudig begrüssen. Wenn auch das Zurückgreifen in die ältere, dem Ideenkreise der Gegenwart mehr oder minder entrückte Zeit nur jenen Kunst-Epochen eigenthümlich ist, deren schaffende Kraft ermattet ist und sich übersättigt hat, so wird andererseits die Productionskraft gerade hiedurch wiederum angeregt und gestärkt. Sollen aber die Werke der Altvordern mit der Fühl- und Denkweise der späteren Geschlechter in eine so innige Verbindung treten, um dieselbe zu läutern und deren Schwungkraft zu steigern, so müssen dieselben uns in verwandter, sympathischer Form entgegentreten. Das schroffe Festhalten an Nebendingen, die eben als Ausfluss des speciellen Zeitgeistes in späteren Perioden weder verstanden noch

verdaut werden können, ist wohl dem Standpunkte einer gründlichen Kunstgeschichtsforschung, nimmer aber dem rein künstlerischen angemessen, denn die Kunst ist keine Archäologie. Einleuchtend ist allerdings, dass nur die umsichtigste Sorgfalt im Stande sein wird, das Wesentliche vom Unwesentlichen, die Hauptsache von der Zuthat zu unterscheiden, und gerade hiermit dürfte unseren jungen schaffenden Künstlern eine eben so dankbare wie lehrreiche Aufgabe gegeben sein.

Hiervon ausgehend, wird man die Eingangs aufgeführten Veröffentlichungen von Herzen willkommen heissen. Dass es ein glücklicher Griff ist, wenn die Perlen jener Compositionen unseres herrlichen und einzigen Joh. Seb. Bach, welche ursprünglich nicht für das Clavier bestimmt sind, diesem Universal-Instrumente unserer Zeit angepasst werden, liegt am Tage. Die Auswahl vorliegender sechs Piecen bekundet ausgebildeten Geschmack, das Arrangement selbst hält unseres Erachtens zwischen schwülstiger Ueberladenheit und zu grosser Einfachheit die richtige Mitte. Ganz besonderen Dank verdienen David's und Naumann's Transscriptionen, einmal wegen der Auswahl der Compositionen und dann wegen des geistvollen Arrangements.

Die Passacaglia von Muffat, ein insbesondere durch Mortier de Fontaine's meisterhafte Reproduction neulich bekannt gewordenes Tonstück, berechtigt und veranlasst uns zu dem dringenden Wunsche, es möchten die so unverantwortlicher Weise im Staube der Jahrhunderte begrabenen Schöpfungen dieses Meisters der Vergessenheit entrissen werden. Durch die Herausgabe dieser herrlichen Composition, so wie durch Beifügung der bis jetzt theilweise unbekannten biographischen Daten über den Meister hat sich Franz Grandauer unstreitiges Verdienst erworben. Die Verzierungen, womit diese Piece nach unseren Begriffen überladen ist, sind geeignet reducirt. Die Umbildung der neunzehnten Variation, wenn auch der ganzen Anlage und dem Geiste derselben entsprechend, scheint uns übrigens denn doch ein etwas bedenklicher Eingriff in die Autorrechte zu sein, die, wo immer möglich, aufs gewissenhafteste gewahrt werden müssen.

Die Gigue von Graun ist ein frisches, geistsprühendes Tonstück, Kirnberger's Allegro eine ansprechende, melodiöse, nur vielleicht etwas zu thematische Arbeit. Die Editoren der beiden letzteren Stücke sind nicht genannt, auch müssen wir uns kritischer Bemerkungen über die Edition selbst enthalten, da uns die Originale der Compositionen nicht vorliegen.

Hinsichtlich der neu herausgegebenen Clavier-Sonaten von Ph. Emanuel Bach erwähnen wir in Bezug auf die Eingangs gemachten Bemerkungen noch, dass die Intention des Herausgebers lediglich dahin ging, diese Compositionen in ihrem originellen Gewande wiederzugeben. Es wollen desshalb die obigen Wünsche danach genommen sein. Besonders aufmerksam wollen wir dabei auf die Einleitung machen, welche Emanuel Bach's Vorwort und sehr gründliche, nützliche Bemerkungen über den Vortrag, die Auffassung u. s. w. der in Rede stehenden Sonaten, so wie eine höchst dankenswerthe Abhandlung über die Verzierungen der alten Meister enthält.

Für die Vortrefflichkeit der Ausstattung bürgen die Firmen J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur und F. E. C. Leuckart in Breslau.

Mögen diese kurzen Bemerkungen dazu beitragen, den erwähnten Compositionen bei unseren Musikern und Dilettanten von ernster und gediegener Richtung den verdienten Eingang zu verschaffen. Dr. Mettenleiter.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

* **Barmen.** In den zwei letzten Soireen für Kammermusik der Herren Krause, Seiss, Posse, Ewald und Wodrich hörten wir Beethoven's Trio-Serenade, Op. 8, dessen Sonate Op. 96 für Piano und Violine und Violin-Quartett Op. 74, F. Schubert's Trio Op. 99, Violin-Quartett in *D-dur* von Haydn und Sonate in *Es-dur* für Pianoforte von demselben, und O. Singer's Andante und Variationen, Op. 1, für zwei Piano's (die Herren Krause und Ewald).

Wesel, 8. Mai. Wie alljährlich, fand am Donnerstag den 5. Mai ein Militär-Concert für die Pensions-Zuschusscasse der Musikmeister des preussischen Heeres im hiesigen Schützenhause Statt, ausgeführt vom Musikcorps des k. 4. westfälischen Infanterie-Regiments Nr. 17, unter Leitung seines Capellmeisters Herrn Weissenborn. Obgleich wir schon oft die Leistungen dieses trefflichen Musikcorps zu schätzen Gelegenheit hatten, so verdient dasselbe und sein Leiter dieses Mal doch besondere Anerkennung und Dank wegen der Composition und Ausführung des so zeitgemässen Musikstückes „Der 18. April 1864. Musicalische Erinnerungen an die siegreiche Erstürmung der Düppeler Schanzen durch die preussische Armee" von E. Weissenborn. Die darin angebrachten Effecte, wie der Sturmmarsch (durch ein Tambourcorps), Kanonen- und Gewehrfeuer, der Siegesmarsch, die eingeflochtenen patriotischen Lieder: „Ich bin ein Preusse", „Schleswig-Holstein meerumschlungen", und am Schlusse der Choral: „Nun danket Alle Gott", versetzten die Phantasie der Zuhörer auf eine so täuschende und ergreifende Weise auf die Scene des Kampfplatzes, dass die ganze Versammlung zu einer wahrhaft feierlichen Stimmung erhoben wurde und am Schlusse durch rauschenden Applaus und Dacapo-Ruf ihren Gefühlen Luft machte.

Aus Mainz berichtet man uns sehr vortheilhaft für den jungen Künstler über ein Concert, das der Pianist Herr Theodor Scharfenberg aus Berlin im April daselbst auf Einladung des Kunstvereins gegeben. Bei ausserordentlicher technischer Fertigkeit hat er eine feine Auffassungsgabe und ein edles Streben nach der classischen Richtung der Virtuosität bekundet, indem er eine Fuge von Bach, eine Phantasie von Mozart, Beethoven's grosse Sonate in *C-dur*, zwei Stücke von Chopin und zwei Bravoursätze von Liszt und Bülow — Alles auswendig — mit grossem Beifalle vortrug.

† **Oldenburg**, 11. Mai. Am vorigen Montag schloss die diesjährige Concert-Saison mit einem Concerte in den Räumen des Theaters, da der Concertsaal im Umbau begriffen ist. Capellmeister Dietrich dirigirte nach längerer Unterbrechung wieder, und zwar mit voller Frische und Sicherheit der früheren Jahre. Zur Aufführung kamen: die Ouverture zu Semiramis von Catel, Zigeunerleben von Schumann, Ouverture zu Hamlet von Gade, diese namentlich in feiner und prächtiger Darstellung, hierauf das Neujahrslied von Schumann. Dietrich empfing von allen Seiten lebhafte Beweise der Freude über seine wiederhergestellte Gesundheit nach schweren Leiden. Im zweiten Theile des Concertes kam die Sinfonie von C. Reinthaler in *D-dur* unter Leitung des Componisten zur Aufführung. Sämmtliche Sätze des Werkes erhielten lebhaften Beifall, namentlich wurde der zweite Satz ausgezeichnet. Der Componist wurde mehrfach gerufen und durch rauschenden Applaus gefeiert.

Der Hof-Opernsänger Meyerhofer in Wien erhielt vom Herzog von Coburg eine werthvolle Nadel mit dem Bildnisse des Herzogs.

Paris, 4. Mai. Den ersten Gebrauch, den Fräulein Adelina Patti von ihrer Mündigkeits-Erklärung gemacht hat, war, durch einen Act beim Notar Aeloque ihrem Vater eine jährliche Rente von 6000 Francs und ihrer Mutter eine gleiche von ebenfalls 6000 Francs zu sichern. Der Redaction der *Revue et Gazette musicale* ist auf die Anzweiflung dieser Nachricht durch ein anderes Blatt der notarielle Act vorgelegt worden. Vor ihrer Abreise nach London (am 2. Mai) hat die gefeierte Sängerin noch in einigen Wohlthätigkeits-Concerten gesungen und 2000 Francs an die Choristen und die bei der italiänischen Oper angestellten Theaterdiener u. s. w. vertheilen lassen.

Tartini's Violine. In London ist neuerdings eine Nicolas Amati-Violine, grosses Format, zu einem fabelhaften Preise verkauft worden, bei der sich ein vollständig legalisirtes Zeugniss befand, dass diese Violine dem berühmten Tartini gehört habe und dass er darauf die bekannte Teufels-Sonate componirt habe. [Das letztere dürfte doch ohne Tartini's eigene Erklärung schwer durch Zeugen zu beweisen sein!]

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 21. KÖLN, 21. Mai 1864. XII. Jahrgang.

Biographie universelle des Musiciens. Par F. J. Fétis.

IV.

(Meyerbeer. 3. S. Nr. 18, 19.)

Plan und Inhalt des Buches der „Hugenotten" haben keine Aehnlichkeit mit dem Texte zu „Robert der Teufel"; die Handlung entwickelt sich nur langsam und das Interesse daran beginnt erst gegen die Mitte des dritten Actes; bis dahin ist es eine Oper von unentschiedenem Charakter, und der Musiker allein musste die Aufmerksamkeit in Scenen, die leer an Handlung sind, zu fesseln suchen. Nur ein bedeutendes Talent konnte über diese Schwierigkeiten siegen. Anfangs erkannten weder das Publicum noch die Kritik das Verdienst an, welches Meyerbeer um die Ueberwindung derselben hatte. Wiewohl man zugab, dass das Duett zwischen Valentine und Marcel im dritten Acte, die Duell-Scene, der ganze vierte Act und ein Theil des fünften Schönheiten ersten Ranges enthalten, und auch erklärte, dass es nichts Pathetischeres gebe, als die Schluss-Scene des vierten Actes, so war man doch darüber einverstanden, dass die Partitur der Hugenotten nicht auf der Höhe der Composition von „Robert der Teufel" stehe. Späterhin bekehrten sich die Leute, die unparteiisch und nicht von anderen Zwecken geleitet waren, von diesem Irrthume; der Werth des Werkes nahm in ihren Augen mit jedem Jahre zu, und selbst die Hartnäckigsten mussten sich wenigstens in die Thatsache des Erfolgs ergeben, welchen mehrere Tausend Vorstellungen während fünfundzwanzig Jahren in der ganzen Welt bestätigten. Nach den beiden ersten Jahren dieses ungeheuren Erfolgs warf sich eine Partei, welche entgegengesetzte Interessen hatte, mit noch grösserer Erbitterung auf die Kritik des Werkes, als es Anfangs, da es noch neu war, geschehen. Was hat es geholfen? Die „Hugenotten" haben sich mit den Mängeln und Schönheiten, die mit dem Talente Meyerbeer's innig verbunden sind, in ihrem glänzenden Rufe behauptet*).

Nach den Hugenotten verliefen dreizehn Jahre, ohne dass Meyerbeer ein neues Werk auf die französische Bühne brachte. Dieses lange Schweigen hatte mehrfache Ursachen. Die erste scheint in den Aenderungen des Sänger-Personals an der grossen Oper gelegen zu haben, das zunehmend Rückschritte machte. Die zweite erklärt sich durch die lange Abwesenheit des Componisten von dem Schauplatz seines Ruhmes, die durch die Theilnahme und Gunst des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen veranlasst wurde, welche ihm dieser Monarch bei seiner Thronbesteigung zuwandte, und durch die amtliche Thätigkeit, die er nach seiner Ernennung zum General-Musik-Director entwickeln musste. Die Composition von mehreren Psalmen und Cantaten, mit oder ohne Begleitung des Orchesters, von Kirchenstücken und anderen Gesängen, wovon später die Rede sein soll, hatte ihn während eines Theiles dieses Zeitraumes in Anspruch genommen. Das erste Werk, das er für den Hof zu Berlin schrieb, war eine grosse Cantate mit Tableaux: „*La Festa nella corte di Ferrara*", für ein Fest bestimmt, welches der König im Jahre 1843 gab. Am 7. December 1844 liess der Meister zur Einweihung des neuen Schauspielhauses eine deutsche Oper in drei Acten: „Ein Feldlager in Schlesien", aufführen. Dieses Werk machte erst dann die volle Wirkung, die Meyerbeer sich davon versprochen hatte, als Jenny Lind die Hauptrolle übernahm. Es hatte noch mehr Erfolg in Wien, wo es unter dem Namen „Wielka" in

*) Wir bemerken ausdrücklich, dass wir in dieser Biographie nur die Ansichten von Fétis getreu wiedergeben. Dies gilt denn auch besonders von den Urtheilen über die späteren Opern Meyerbeer's, über welche die Niederrheinische Musik-Zeitung bekanntlich seit 1850 ausführliche Beurtheilungen gebracht hat.

Die Redaction.

Scene ging und Jenny Lind ebenfalls darin sang. Dies war im Jahre 1847, und Meyerbeer hatte bereits damals viele Aenderungen daran vorgenommen.

Das Jahr 1846*) ist durch eines der schönsten Erzeugnisse des Genies von Meyerbeer auszuzeichnen, durch ein vollendetes Werk, in welchem sich keine einzige schwache Seite findet — ich meine die Musik, welche er zu dem Drama Struensee, das sein Bruder Michael gedichtet, schrieb. Diese schöne Composition, welche die Originalität der Ideen Meyerbeer's in ihrer ganzen Kraft offenbart, enthält eine prächtige, grossartig und reich entwickelte Ouverture, vier Zwischenacte, in denen ein Bild des ganzen Drama's sich entfaltet, und neun Musikstücke, die in den Dialog mehr oder weniger melodramatisch verflochten sind. Einige Motive der letzteren sind in die Ouverture aufgenommen und mit jener effectvollen Steigerung entwickelt, in der Meyerbeer seines Gleichen nicht hat. Künstler und Kenner, welche die Musik nicht bloss nach ihrem flüchtigen Eindruck beurtheilen, wie die grosse Menge, sondern sie zu analysiren verstehen, wissen, dass das Talent des Meisters gerade durch diese Kunst der Steigerung seinen Höhepunkt erreicht. Der Plan der Ouverture ist für sich allein schon ein Meisterstück in dieser Gattung: Alles ist darin von Meisterhand geordnet und mit tiefer Kenntniss der Wirkung, welche die Wiederkehr der leitenden Gedanken durch den Wechsel der Formen hervorbringen muss. Man sagt, dass das pariser Publicum dieses ausgezeichnete Musikstück nicht begriffen hat; ich fürchte, dass es auch von dem Orchester, dem die Ausführung anvertraut war, nicht begriffen worden ist, denn als ich es hier in Brüssel im Conservatoire-Concerte aufgeführt habe, ist eine Zuhörerschaft von zwei Tausend Personen in die lebhaftesten Manifestationen der Bewunderung ausgebrochen.

Man müsste das ganze Drama erzählen, um zu zeigen, wie viel Poesie in den übrigen Musikstücken liegt, durch die Meyerbeer das Werk seines Bruders gehoben hat. Jedes Stück ist ein scenisches Bild oder drückt eine besondere Stimmung mit einer Kraft und Originalität der Erfindung, der Mittel und der rhythmischen Accente aus, deren Eindruck unwiderstehlich ist. Diese bewundernswerthe Composition wurde zum ersten Male zu Berlin am 19. September 1846 aufgeführt.

In demselben Jahre schrieb Meyerbeer für die Vermählungsfeier des Kronprinzen von Baiern mit der Prinzessin Wilhelmine von Preussen ein grosses Stück, Fackeltanz genannt, für Blechmusik. Dieser so genannte Tanz ist ein Marsch für einen festlichen Aufzug, der am Abende mit Fackeln ausgeführt wird bei Gelegenheit eines Hochzeitsfestes preussischer Prinzen, wie es an diesem Hofe traditionel ist. Der Charakter dieser Composition ist von einer besonderen Originalität: sie ist reich an neuen Rhythmen und Effecten. Ein anderes Stück derselben Art ist von dem Meister für die Hochzeit der Prinzessin Charlotte von Preussen componirt worden, und 1853 hat er einen dritten Fackeltanz für die Vermählung der Prinzessin Anna geschrieben.

Nach langer Erwartung wurde „Der Prophet", nachdem er oft unter verschiedenen Namen angekündigt, endlich am 16. April 1849 aufgeführt. Es war das dritte grosse Werk, welches Meyerbeer für die grosse Oper in Paris geschrieben hat; hier befand sich der berühmte Componist wieder auf dem Gebiete, dessen er bedurfte für die Hervorbringung seiner mächtigen Wirkungen. Eben so wie es bei „Robert der Teufel" und den „Hugenotten" gewesen, so herrschte auch jetzt nicht nur im Publicum, sondern auch unter den Künstlern und Kritikern Anfangs Ungewissheit über das Urtheil, welches man über den „Propheten" fällen sollte; aber bei jeder neuen Vorstellung brachte das Werk, nun besser verstanden, nach und nach die Wirkung hervor, worauf der Componist gerechnet hatte. Die Ungewissheit kam daher, weil man in dem dritten grossen Werke des Meisters Schönheiten suchte, welche denen entsprächen, die den Erfolg der beiden ersten bewirkt hatten; aber Meyerbeer ist immer der Mann seines Stoffes. Im Robert hatte er den Kampf der beiden Principien, des Guten und des Bösen, welche auf die Natur des Menschen wirken, auszudrücken; in den Hugenotten hatte er den Gegensatz der zarten und leidenschaftlichen Empfindungen der Liebe gegen die Wuth des religiösen Fanatismus geschildert. In dem Propheten ist wieder der Fanatismus, aber der Fanatismus des Volkes im Gegensatze zu den politischen Ränken gestellt, und diese gelangen durch ein unerhörtes Zusammentreffen der Umstände stufenweise zu dem höchsten Ausdruck von Grösse. Das Haupt-Element der drei Werke ist das fortschreitende Interesse, aber ein Interesse von sehr verschiedener Natur. Die Schönheiten des Gefühls und die Schönheiten der Erfindung bilden die zwei grossen ästhetischen Erfordernisse der dramatischen Musik; drei Vermögen des menschlichen Geistes: Phantasie, Gefühls-Vermögen und Verstand, entsprechen den drei Bedingungen, welche wechselweise in der dramatischen Kunst herrschen: dem Ideal, der Leidenschaft und der realen Beziehung auf den Stoff. Die Phantasie verbindet sich bald mit dem Gefühle, bald mit dem Verstande; im ersten Falle regt sie uns durch einen lebhaften Eindruck auf,

*) Nach Anderen 1845. Auch war „Struensee" kein „nachgelassenes" Werk von Michael Beer, wie Fétis sagt, sondern schon 1829 geschrieben und in München aufgeführt. Michael Beer starb 1833.

der aber unbestimmt in seinem Gegenstande und gewisser Maassen nicht zu definiren ist; im anderen erhebt sie sich zum Grossartigen und weckt in uns die Idee der Macht. Nun herrscht die erste von diesen Wirkungen z. B. in der Liebesscene des vierten Actes der Hugenotten, die andere in der historischen Auffassung des Propheten. Keine von diesen beiden Formen hat einen Vortheil vor der anderen voraus, ihr Verdienst ist nur relativ und besteht in ihrer richtigen Anwendung auf die Handlung. In der Scene der Hugenotten hat der Meister für das Gefühl der Liebe eine Tonsprache gefunden, deren Reiz unwiderstehlich ist, aber den kräftigen Charakteren des sechszehnten Jahrhunderts und der Rohheit der damaligen Sitten gegenüber fühlte er die Nothwendigkeit, seinem Werke einen Charakter von Grösse zu geben und die Phantasie zugleich mit dem Verstande durch die objective Wahrheit der Darstellung zu beschäftigen. Dieses Werk ist also die Frucht der Verbindung der Phantasie mit dem Verstande. Nichts kann wohl mehr eine Vorstellung von dem grossen Talente Meyerbeer's geben, als die Entwicklung des einfachen Kinderchors in der Dom-Scene zu dem gewaltigen Finale des vierten Actes. Die Steigerung ist wahrhaft betäubend*).

Nach dem Erfolge des Propheten kehrte Meyerbeer nach Berlin zurück und componirte hier ein Festlied, von dem Könige Ludwig von Baiern gedichtet, für Männergesang, Solo und Chor, mit Begleitung von Blechmusik, unter dem Titel: „Der baierische Schützenmarsch". Diesem Stücke folgte bei Gelegenheit der Enthüllung des Denkmals Friedrich's des Grossen ein Festgesang an den berühmten Bildhauer Rauch für Soli, Chor und Orchester, der am 4. Juni 1851 in der königlichen Akademie der Künste in Berlin aufgeführt wurde. In demselben Jahre schrieb der berühmte Meister eine vierstimmige Fest-Hymne für Chor (*a capella*), die bei der Feier der silbernen Hochzeit Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm IV. im königlichen Schlosse gesungen wurde.

Gegen das Ende des Jahres 1851 sah sich Meyerbeer aus Gesundheits-Rücksichten genöthigt, seine Thätigkeit zu unterbrechen. Anfangs Sommer des folgenden Jahres ging er wieder ins Bad nach Spaa, welches ihm immer sehr gut bekommen war. Er war sehr gewissenhaft in der Befolgung der ärztlichen Vorschriften und machte Morgens und Abends lange Promenaden zu Fuss oder zu Esel. Die ganze Dauer seines Aufenthaltes in Spaa, auch in den folgenden Jahren, hielt sich Meyerbeer beinahe unausgesetzt immer still für sich, mied die Gesellschafts- und Spielsäle und pflegte der Ruhe. Auf seinen Gängen war er mit musicalischen Gedanken beschäftigt und zu Hause nahm er keine Besuche an, um ungestört zu schreiben; fühlte er sich aber recht wohl, so suchte er selbst seine Freunde auf, ging mit ihnen spaziren und plauderte dann am liebsten von allem Anderen, als von Musik. Meyerbeer's Erscheinen in Spaa war das Hauptereigniss der Saison: man zeigte ihn sich von Weitem, und aller Orten hörte man fragen: „Haben Sie Meyerbeer gesehen?"

Jedes neue Werk, welches er der Oeffentlichkeit übergab, nöthigte ihn, in der reinen Gebirgsluft Spaa's oder auch in der Stille Schwalbachs sich der Ruhe und der wohlthuenden Wirkung der Bäder hinzugeben; denn jeder neue Erfolg, den er errang, war mit einer merklichen Erschütterung seiner Gesundheit verbunden.

Die Proben, welche er mit einer Sorgfalt, wie wenig andere Componisten, leitete, und das Hinzuschreiben neuer Stücke mit der grössten Schnelligkeit während des Einstudirens griffen ihn gewaltig an. Wer sah, mit welcher feinen Höflichkeit er den Künstlern auf der Bühne und im Orchester begegnete, konnte nicht ahnen, wie sehr seine Seele von Ungeduld leiden musste, wenn die fehlerhafte Ausführung die Wirkung verfehlte, die er sich versprach und um jeden Preis erreichen wollte.

Dieser Zwang, den er sich auferlegte, wirkte nachtheilig auf seine Nerven. Hatte die erste Aufführung ihn von diesem Drucke befreit, so bemächtigten sich seiner neue Sorgen; denn nun begann der Kampf seiner musicalischen Ueberzeugung und seines künstlerischen Selbstbewusstseins mit den Urtheilen der Kritik, welche, man muss es gestehen, nur selten die erforderlichen Kenntnisse bekundete, um sich auf den Standpunkt seiner Kunst-Anschauung zu stellen, und die bisweilen auch von dem wenig wohlwollenden Einflusse des Cliquenwesens nicht frei blieb, von dessen Zorn der stets glückliche Autor nie verschont gewesen ist.

Ernste Krankheiten oder doch mindestens eine grosse Abspannung waren die Folgen solcher Krisen, und Meyerbeer hatte dann das dringendste Bedürfniss, sich von der Welt zurückzuziehen und in der Ruhe und Stärkung seiner geschwächten Gesundheit die nöthige Kraft für neue Kämpfe zu gewinnen.

Schon lange hatte er die Absicht, sein Talent auch auf dem Gebiete der komischen Oper zu versuchen. Mit diesem Vorhaben stand auch der Gedanke in Verbindung, einen für die französische Bühne passenden Rahmen zu finden, um demselben einen Theil seiner Musik zu dem „Feldlager in Schlesien" anzupassen; aber am Ende hatte der Stoff des „Nordstern", den er zu diesem Zwecke gewählt hatte, den Ideengang des Componisten in andere Bahnen gelenkt, so dass von der ganzen Partitur des

*) Vergl. unsere Analyse des „Propheten" in der Rheinischen Musik-Zeitung, Jahrgang 1850, Nr. 2, 3, 5, 8, 12, 13, 16, 19.
Die Redaction.

Feldlagers nur sechs Nummern in die französische Bearbeitung übergegangen sind.

Der Nordstern kam am 16. Februar 1854 in Paris zur ersten Aufführung. Gleich am ersten Abende war der Erfolg entschieden; die Hauptnummern der Oper wurden mit wärmster Theilnahme aufgenommen; zweihundert und fünfzig Vorstellungen haben diese Wirkung nicht vermindert. Das Unternehmen war jedoch für den Meister ein gewagtes gewesen, denn die französischen Componisten sahen mit lebhaftem Missfallen ihn ein Gebiet betreten, welches ihm die Natur seines Talentes selbst verschlossen zu haben schien. Seit langer Zeit wird die komische Oper mit Recht als der eigentliche Ausdruck des französischen Geschmackes in der Musik betrachtet. Um sich darin mit Erfolg zu behaupten, sind mehr Geist, Feinheit und Glätte, mehr geistreiche als leidenschaftliche Eigenschaften nöthig; und diese schienen dem Talente Meyerbeer's weniger eigen zu sein, dessen Gebiet entschieden das dramatische ist. Indem derselbe nun einen bis dahin ihm ferngelegenen Weg betrat, erregte er bei den französischen Künstlern nicht bloss Unzufriedenheit: die trostreiche Hoffnung, er werde vielleicht damit eine Niederlage erleiden, erfüllte ihre Gemüther. Gewisse Blätter gaben diesen Gefühlen Ausdruck: sie suchten den Eindruck des Werkes so viel wie möglich abzuschwächen, indem sie es als das Resultat geschickter Combinationen betrachten wollten, und prophezeiten diesem Werke, wie es auch bei den früheren geschehen, keinen dauernden Erfolg. Auch dieses Mal wurden derartige Voraussagungen durch die Wirklichkeit aufs glänzendste widerlegt*). Die Kritik ist überhaupt Meyerbeer nicht günstig gewesen: dreissig Jahre lang hat sie an seinem Talente wie an seinen Erzeugnissen ohne Schonung gemäkelt; aber es ist bemerkenswerth, dass ihr Urtheil im Grossen und Ganzen vom Publicum verworfen worden ist. Ich verstehe hier unter dem Publicum die Bevölkerung aller Länder; denn die Legitimität des Erfolges ist nur in so weit unangreifbar, als sie auf dem *suffrage universel* beruht.

Alles wiederholte sich mit demselben Resultate, als Meyerbeer in der komischen Oper zu Paris am 4. April 1859 ein neues Werk: „*Le Pardon de Ploërmel*" („Die Wallfahrt nach Ploërmel"), zur Aufführung brachte. Freilich ist in dieser Legende aus der Bretagne gar keine Handlung, der Erfolg kommt ganz auf Rechnung des Componisten. Dieser Erfolg ist eben so glänzend gewesen, wie bei den früheren Werken. Der Stoff gestattete dem Componisten nicht, seine grossen und gewaltigen Eigenschaften zu gebrauchen, dahingegen glänzt er hier durch einen gewissen melancholischen Zauber, durch Anmuth und Feinheit; dennoch, bei aller Verschiedenheit des Stils, erkennt man den Meister an tausend interessanten Einzelheiten.

*) Wir erinnern nochmals daran, dass wir Fétis' Ansichten über den Werth der Compositionen ohne weitere Bemerkung wiedergeben. Bekanntlich hat „Der Nordstern" in Deutschland gar keinen Erfolg gehabt. Die Redaction.

Bei aller Meinungsverschiedenheit, die sich seit dem ersten grossen Erfolge Meyerbeer's geltend machte, ist doch in Einem das Urtheil einstimmig gewesen, nämlich in der Anerkennung der Originalität seines Talentes. Selbst seine eifrigsten Gegner haben sie ihm nicht abgesprochen. Man hat gesagt, er sei ohne innere Begeisterung, seinen Melodieen mangele die Natürlichkeit und er gefalle sich im Bizarren; ja, man hat ihm vorgeworfen, seine Musik sei eher ein künstliches Aufbauen durch musicalische Combination und Analyse, als der Erguss einer reichen Phantasie; aber Niemand hat ihr den Charakter der Originalität, die in nichts an andere Meister vor ihm erinnert, bestreiten können. Alles, was er in seinen Werken dargestellt hat, ist sein eigen: Charakter, Ideengang, dramatischer Zuschnitt, Rhythmus, Modulation, Instrumentirung — in Allem erkennt man nur Meyerbeer, in Robert der Teufel, in den Hugenotten, im Propheten, in Struensee, im Nordstern, in der Wallfahrt nach Ploërmel. Was bedarf es noch mehr, um den grössten Künstlern, die in der Geschichte der Musik erwähnt werden, zugezählt zu werden? Man nehme seine allgemeinen und dauernden Erfolge in der ganzen Welt hinzu, und man urtheile, was von der Opposition, die seine Gegner so lange gegen ihn gemacht haben, übrig bleibt.

Seit Langem erwartete man Meyerbeer's neuestes Werk; es hatte Anfangs den Titel „Die Africanerin", aber die Verfasser des Libretto haben nach einer Umarbeitung demselben den Namen „Vasco de Gama" gegeben. Der Mangel an geeigneten Sängern und Sängerinnen bei der grossen Oper hatte den Componisten seit 1845 davon abgehalten, das Werk zur Aufführung zu bringen. [Vgl. Nr. 20, S. 156.]

Meyerbeer war Mitglied des Instituts von Frankreich, der königlich belgischen und der berliner Akademie der Künste, der meisten musicalischen Akademieen und Gesellschaften von Europa und war durch eine Menge von Orden ausgezeichnet worden.

Die Compositionen des Magnificat von Joh. Sebast. Bach und C. Phil. Emanuel Bach.

Der Text des unter dem Namen *Magnificat* bekannten Kirchengesanges ist die Antwort Maria's auf die An-

rede der Elisabeth, wie sie der Evangelist Lucas Cap. I. Vers 46 bis 55 überliefert hat. Sie beginnt mit den Worten der Vulgata: „*Magnificat anima mea Dominum*" („Meine Seele erhebet den Herrn"), und schliesst mit Vers 55: „*Sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula*" („Wie er geredet hat zu unseren Vätern, Abraham und seinem Samen ewiglich").

Die katholische Kirche hat diese Rede in ihre Liturgie als einen Lobgesang aufgenommen, wann aber, wird sich kaum sicher bestimmen lassen: allein schon durch die älteren italiänischen Kirchen-Componisten wurde demselben eine musicalische Form gegeben, welche traditionel geworden ist. Am bekanntesten oder wenigstens genanntesten ist von diesen älteren Compositionen die von Durante, welche auch einmal auf einem niederrheinischen Musikfeste (1843 zu Aachen) aufgeführt worden ist.

Jene Form machte aus den zehn Versen der Vulgata meistens zehn verschiedene Gesangnummern, welche willkürlich dem Chor oder einer, auch zwei oder drei Solostimmen zugetheilt wurden, so dass der ursprüngliche rein subjective Charakter des Textes mehr oder weniger verschwand und in den eines allgemeinen Lobgesanges überging. Um diesen würdig abzuschliessen, nahm man dann noch die Worte: *Gloria patri et filio et spiritui sancto, sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum! Amen!* („Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem heiligen Geiste, wie von Anbeginn und allezeit von Ewigkeit zu Ewigkeit! Amen!") hinzu.

In diese Form sind auch die beiden Compositionen des *Magnificat* von Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bach gegossen.

Von dem *Magnificat* Johann Sebastian's sind zwei Partituren auf der königlichen Bibliothek zu Berlin vorhanden (aus der Sammlung von Pölchau), die ältere in *Es dur* (gestochen bei N. Simrock in Bonn, 1811), die spätere in *D-dur*, von der Bach-Gesellschaft durch Wilh. Rust in Berlin in dem XI. Bande der sämmtlichen Werke J. S. Bach's (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1862, gr. Fol.) herausgegeben.

Einen wesentlichen Unterschied der beiden Partituren bilden, ausser dem Wechsel der Tonart*) und einigen Aenderungen in der zweiten Bearbeitung, vier Einlagen, welche sich nur bei der ersten (in *Es*) finden und jetzt in der Ausgabe der Bach-Gesellschaft in einem Anhange mit abgedruckt sind.

Wir theilen die Nummern des Hauptwerkes nach der Partitur in *D-dur* mit und bemerken die Stellen der Einlagen mit *A*, *B*, *C*, *D*, wie sie Bach in der ersten Partitur bestimmt hatte.

Nr. 1. Chor, fünfstimmig. *Magnificat anima mea Dominum.* $^3/_4$. *D-dur.*

Nr. 2. Solo, *Soprano II. Et exultavit spiritus meus.* $^3/_8$. *D-dur.*

A. Choral: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her." Vierstimmig *a capella.* $^4/_4$. *Es-dur.* (Man erinnere sich, dass die erste Partitur in *Es* stand.)

Nr. 3. Solo. *Soprano I. Quia respexit humilitatem.* $^4/_4$. *Fis-moll* — mit anschliessender

Nr. 4. Chor, fünfstimmig. *Omnes generationes.*

Nr. 5. Solo, *Basso. Quia fecit mihi magna.* $^4/_4$. *A-dur.*

B. „Freut euch und jubilirt!" Chor, vierstimmig für 2 Soprane, Alt und Tenor (ohne Bass). $^3/_4$. *B-dur.*

Nr. 6. Duett, *Alto e Tenore. Et misericordia.* $^{12}/_8$. *E-moll.*

Nr. 7. Chor, fünfstimmig. *Fecit potentiam.* $^4/_4$. *D-dur.*

C. Gloria in excelsis Deo. Chor, fünfstimmig. $^4/_4$. *Es-dur.* (Die einzige Einlage, welche Pölchau in der Simrock'schen Ausgabe hat mit abdrucken lassen — wahrscheinlich weil der Text in ihr ebenfalls lateinisch ist.)

Nr. 8. Solo, *Tenore. Deposuit potentes.* $^3/_4$. *Fis-moll.*

Nr. 9. Solo, *Alto. Esurientes implevit bonis.* $^4/_4$. *E-dur.*

D. Virgo Jesse. F-dur — unvollendet.

Nr. 10. Terzett. 2 *Soprani e Alto. Suscepit Israel, puerum suum.* $^3/_4$. *H-moll.*

Nr. 11. Chor, fünfstimmig. *Sicut locutus est.* $^4/_4$. *D-dur.*

Nr. 12. Chor, fünfstimmig. *Gloria*, $^4/_4$, und anschliessend: *Sicut erat in principio et in saecula saeculorum. Amen.* $^3/_4$. *D-dur.*

Die Einlagen *A* und *B*, vielleicht auch *C*, hatte Bach wahrscheinlich für den Gebrauch des *Magnificat* beim evangelischen Gottesdienste bestimmt; in die zweite Bearbeitung hat er sie aber, wie gesagt, nicht aufgenommen.

Neuerlich hat nun Robert Franz, der auf verdienstliche Weise für die Verbreitung Bach'scher Musik thätig ist, eine Bearbeitung der Partitur des *Magnificat* herausgegeben und „Mittheilungen über J. Seb. Bach's *Magnificat*" (30 S. gr. 8. Halle, 1863, bei H. Karmrodt) drucken lassen.

Ueber die Grundsätze, die ihn bei der Partitur-Bearbeitung geleitet haben, spricht er sich unter Anderem folgender Maassen aus:

„Die grössere Ausdrucksfähigkeit, das Vermögen, auf alle Nuancen des Gesanges einzugehen, welche dem Or-

*) W. Rust und Rob. Franz gleiten über den Wechsel der Tonart ohne weitere Bemerkungen hinweg, und doch ist er von Bedeutung in Bezug auf die Frage von der Charakteristik der Tonarten.

chester im Gegensatze zur Orgel eigen sind, veranlassten mich, Behufs der Ergänzung in der ersten Richtung wesentlich die Kräfte des Orchesters heranzuziehen, je nach den Umständen also die beiden Violinen und die Viola, der Regel nach zwei Clarinetten und zwei Fagotte, an Stellen, wo die grossartige Anlage dies zu rechtfertigen schien, eine Bass-Posaune dafür zu benutzen. Zuweilen beschränken sich diese Instrumente, um dem Chor eine festere Haltung zu geben oder einzelne, besonders bedeutungsvolle Motive hervortreten zu lassen, darauf, Stimmen der Original-Partitur zu verdoppeln; an anderen Stellen — besonders in den Arien: „*Quia fecit mihi magna*" und „*Deposuit potentes*" — war der Versuch zu machen, die harmonische Füllung im polyphonen Stile der ganzen Composition, also in frei geführten, das thematische Material aufnehmenden Stimmen zu geben. Eine solche Bearbeitung für Orchester forderte dazu auf, den neu gesetzten, wie den Stimmen des Originals Vortragszeichen hinzuzufügen, um dadurch einheitliche Auffassung und Ausführung einiger Maassen zu sichern.

„Der orchestrale Satz will hiernach die Orgel völlig entbehrlich machen. Da aber nur sie den erhabenen Glanz, den die Haltung der Chöre zu fordern scheint, wirklich zu geben vermag, so war für die Chöre eine der Bearbeitung entsprechende Orgelstimme zu setzen, zur Benutzung in allen Fällen, wo eine Orgel neben dem Orchester mitwirken kann. Die Orgelstimme für die Solosätze ist nur zum Gebrauche derjenigen beigefügt, welche von dem neu hinzugebrachten orchestralen Satze keinen Gebrauch machen wollen."

Diesen Gesichtspunkten gemäss sind die Trompeten zum Theile durch *C*-Clarinetten vertreten, die Oboe d'Amore der jetzigen Oboe angepasst oder durch die *A*-Clarinette ersetzt, und die Contrabass-Stimme so geschrieben, wie sie wirklich auszuführen ist, um nicht die Versetzung der den Umfang des Instrumentes öfters überschreitenden Originalstimme lediglich den Ausführenden zu überlassen. Das Violoncell bringt den Bach'schen Satz unverändert.

Die neu hinzugefügten Stimmen und die des Originals sind nicht verschieden bezeichnet, weil „die Original-Partitur nicht durch diese Bearbeitung ersetzt werden soll", da die Haupt-Absicht der letzteren zunächst nur dahin gegangen, „die Schwierigkeiten, welche einer Aufführung des Werkes entgegenstehen, nach Kräften aus dem Wege zu räumen".

(Schluss folgt.)

Aus Regensburg.

Den 12. Mai 1864.

Seit einer langen Jahresreihe hat der Wetteifer aller musicalischen Kräfte Regensburgs jährlich Zeugniss davon abgelegt, dass, um etwas Grosses und Tüchtiges auf dem Gebiete der Musik zu leisten, es nur des Aufrufes an diese in alle Schichten unserer Bewohner vertheilten Kräfte bedürfe, und dass es den anhaltendsten äusserlichen Hindernissen nicht gelingt, den einmal wachgerufenen guten Willen zu schwächen oder gar zu vernichten. Die Aufführung der „Jahreszeiten" von Haydn hat wieder einen glänzenden Beweis dafür geliefert, und wir halten es für doppelte Pflicht, ihrer ehrend zu erwähnen, da neben den gewöhnlichen und unvermeidlichen Schwierigkeiten noch besondere, und zwar Hindernisse der traurigsten Art eintraten. Am Tage, der zur Aufführung bestimmt war, traf die schmerzliche Nachricht vom Tode des Königs Max ein; es musste selbstverständlich die Aufführung unterbleiben und konnte erst nach vier Wochen (14. April) geschehen.

Die Aufführung, unter der Direction des Dom-Organisten Herrn Jos. Hanisch, kann im Ganzen, namentlich in den Chören, als eine sehr gelungene bezeichnet werden; wenn wir aber mancher Schwankung, ja, selbst eines Unfalles erwähnen, welchen nur das feste Einsetzen des Chors paralysirte, so wird Niemand darin den Versuch erblicken, einen Stein zu werfen, sondern wir wollen dadurch nur dem Laien die Klippen bemerkbar machen, an denen der beste Steuermann oft unvermuthete Feinde findet. Ein augenblickliches Zagen, ein sich Verirren des Blickes, die Wirkung einer uns unbewusst beschleichenden Gefühlsregung kann solche kleine Verstösse veranlassen, von denen manchmal auch die beste Aufführung mit zahlreichem Personale nicht ganz frei bleibt. Unser schliessliches Urtheil bleibt, dass die diesjährige Oratoriums-Aufführung sich den früheren aufs würdigste zur Seite stellt. Wenn wir nun auch den Wunsch nicht unterdrücken können, dass Lucas, Herr Opernsänger Fränkl, seinen Recitativen eben so gerecht geworden sein möchte, wie dem lyrischen Theile seiner Partie, dass dem Simon, Accessist H. Wagner, ganz ungeschwächte Stimmmittel und eine tiefere Stimmlage zu Gebote gestanden hätte, so sind dies am Ende Forderungen, welche den Dank für ihre Leistungen im Allgemeinen nicht zu vermindern vermögen, und in gleicher Weise sprechen wir auch der Repräsentantin des Hannchen, Frau Denzinger, ungeheuchelten Dank aus. Der gut geschulten Chöre erwähnten wir schon und wollen uns nur noch einige allgemeine Betrachtungen erlauben.

Zunächst ein Wort über den Eindruck, den wir durch die Physiognomie der mitwirkenden Kräfte empfangen

haben. Er war gegen die früheren Jahre ein veränderter. Wir vermissten nämlich bei den Mitwirkenden den so erhebenden und die Stimmung des Hörenden beeinflussenden Ausdruck des Gefühls der innigsten Zusammengehörigkeit unter einander, welche im Dirigenten ihren Sammelpunkt findet. Die Präponderanz der geistigen Ueberlegenheit tritt nicht so kräftig hervor, dass ihre Wirkung auf die musicalischen Truppen erkannt worden wäre, denn die geistige Spannung bei diesen ermattet nur zu leicht und der feine Duft aus dem Kranze der reizendsten Blüthen einer fruchtbaren Phantasie, wie sie uns Haydn gerade in seinen Jahreszeiten in überschwänglicher Fülle darbietet, geht verloren. Im Chor und Orchester vermissten wir den hohen Ernst, die eigentliche Begeisterung für die gestellte Aufgabe. Es will uns vor Allem scheinen, als ob (wir nehmen selbstverständlich die Seminarien, die sich abermals als der eigentliche Hort des kirchlichen Gesanges und als der feste Grundpfeiler eines mächtigen Chors bewährt haben, aus) die Triebfedern zur Mitwirkung bei den Oratorien anderer Natur geworden wären, als in früheren Jahren. Betrachten wir zuerst den Damenchor. Da sehen wir nur ein sehr kleines Häuflein, welches des musicalischen Zweckes willen mit inniger Begeisterung ein grosses Werk zur Aufführung bringen zu helfen, seine besten Kräfte aufbietet. Bei dem entschieden grösseren Theile ist es unverkennbar, dass er es theils als eine Mode betrachtet, mitzusingen, welches eine Gesangsproben-Saison von vier Wochen, eben vor Ostern, wo der Tanz schweigt, mit vortrefflicher Unterhaltung darbietet, theils aber die Gelegenheit ergreift, zu zeigen, dass man auch irgendwo Singstunde hat und selbst die Fähigkeit besitzt, mit einzustimmen, wenn die tüchtigen Führerknaben und Führerinnen den Ton angegeben haben. Den Hörenden kann unmöglich der Unterschied entgehen, der in dem früheren mächtigen und dem jetzigen nach und nach erst anschwellenden Eintritte des weiblichen Chors zu finden ist. Weit sei es von uns, den guten Willen zu misskennen, aber dass zur Mitwirkung zu einem solchen Werke wie die Jahreszeiten der gute Wille allein nicht ausreicht, sondern dass wirkliches Können erfordert wird, dies mag mancher der freundlichen Sängerinnen klar geworden sein, die im kritischen Falle lieber stillgeschwiegen, als es verantworten wollte, das, was in den Proben schon nicht ganz richtig aus der Kehle wollte, in der Production laut werden zu lassen.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 20. Mai. Das 41. niederrheinische Musikfest fand an den Pfingsttagen, den 15., 16. und 17. Mai, in Aachen Statt, war so zahlreich besucht, dass schon am Freitag den 13. nur noch Stehplätze zu haben waren, und nahm namentlich an den beiden Haupttagen, welche die Aufführungen von F. Lachner's Suite in *E-moll*, Händel's Belsazer, J. S. Bach's *Magnificat*, Gluck's Iphigenie (Scenen), Mendelssohn's Psalm 114 und Beethoven's Sinfonie Nr. 9 brachten, einen glänzenden Verlauf. Da Franz Lachner, der vom Comite gewählte Dirigent, durch den Verlust seiner Gattin verhindert war, seine Zusage zu erfüllen, so dirigirte Herr Hof-Capellmeister Julius Rietz aus Dresden die Aufführungen des ersten Abends und am zweiten die neunte Sinfonie; die übrigen Aufführungen leitete, wie es auch vor Lachner's Ablehnung bereits bestimmt war, Herr Musik-Director Franz Wüllner aus Aachen, der auch das Einstudiren sämmtlicher Werke, und zwar auf vortreffliche Weise, wie der Erfolg zeigte, bewerkstelligt hatte. Die Gesammtmasse der Ausführenden zählte über 580 Personen, 450 im Chor und 130 Instrumentalisten, dazu die Orgel und die Solisten Frau Louise Dustmann aus Wien, Fräulein von Edelsberg aus München, Fräulein Schreck aus Bonn, die Herren Dr. Gunz aus Hannover, Karl Hill aus Frankfurt am Main. Die Empfänglichkeit des Publicums liess nichts zu wünschen übrig, und der Beifall steigerte sich oft, namentlich nach der neunten Sinfonie, zu einem wahren Jubel. Wir berichten in der nächsten Nummer ausführlicher über das schöne Fest.

Aachen, 15. Mai. Um den Preis, den die hiesige Liedertafel auf die beste grössere Composition für Männerchor, Soli (Sopran oder Alt nicht ausgeschlossen) und Orchester ausgeschrieben hatte, waren 45 Compositionen eingegangen. Die Preisrichter F. Hiller, J. Rietz und N. W. Gade haben die zwei Preise Herrn Wüllner, Musik-Director in Aachen, und Herrn Brambach, Musik-Director in Bonn, zuerkannt.

Lennep. Die hier bestehenden musicalischen Vereine: Gesangverein, Singverein und Liedertafel, haben in den drei letzten Jahren unter Leitung unseres Musik-Directors Herrn Otto Standtke regen Eifer gezeigt. Zwar sind die örtlichen Verhältnisse hier nicht der Art, dass grössere Werke würdig ausgeführt werden könnten, jedoch ist es lobend anzuerkennen, dass dennoch Versuche, und zum Theil recht erfolgreiche, mit solchen gemacht worden sind. Es kam vom Gesangvereine mit Begleitung der Langenbech'schen Capelle zur Aufführung: Schumann, Der Rose Pilgerfahrt; Romberg, Glocke; Mendelssohn, Psalm 42 — Lorelei; Hiller, O weint um sie — Gesang der Geister über den Wassern; Haydn, Jahreszeiten — Des Staubes eitle Sorgen — Der Sturm; Bruch, *Jubilate Amen*; Richter, Psalm 1?1; Mozart, *Ave verum* u. a. m. — Der Singverein, auch gemischter Chor, hat während seines dreijährigen Bestehens ebenfalls Anerkennungswerthes geleistet in Gesängen von Weber, Schubert, Schumann (Zigeunerleben), Kreutzer, Mendelssohn, Abt u. s. w. — Auch die Leistungen der Liedertafel verdienen anerkannt zu werden, was sich namentlich beim letzten Concerte für Schleswig-Holstein und beim fünften Bergischen Sängerfeste, das hier im vorigen Jahre gefeiert wurde, gezeigt hat. Vorgetragen wurden unter Anderem: Mendelssohn, Festgesang an die Künstler — Doppelchöre aus Antigone und Oedipus; Beethoven, Chöre aus Christus am Oelberge und Chor der Gefangenen aus Fidelio; Fischer, Meeresstille — Kriegerscene; Lachner, Sturmesmythe; Neithardt, Hymne; Schubert, Gondelfahrer u. s. w. — Aus Obigem ergibt sich, dass Herr Standtke nur gute Musik zur Aufführung gebracht hat, und hoffentlich wird er sich von dem eingeschlagenen Wege nicht abbringen lassen, wenn derselbe auch nicht Allen hier am Orte recht sein sollte. [Aber warum denn nicht ein Zusammenwirken aller drei Vereine? Soll denn immer und ewig in den kleineren Städten die Harmonie an der Einzelsucht scheitern?]

Darmstadt. Die letzte Oper, welche der verstorbene Capellmeister Schindelmeisser dirigirte, war Gluck's „Iphigenie

in Aulis", welche den besten Erfolg hatte. Am 19. April 1774 wurde „Iphigenie in Aulis" zum ersten Male in Paris aufgeführt, ist mithin jetzt 90 Jahre alt, hat aber dessen ungeachtet nichts von ihrer Jugendfrische verloren; die tiefe Empfindung, die sowohl den dramatischen als lyrischen Gesang beseelt, entzückt noch heute. Fräulein Stöger (Iphigenie) sang so ausdrucksvoll, wie möglich; Herr Becker (Agamemnon) war namentlich in der grossen Scene des zweiten Actes von hinreissender Wirkung; Herr Péez (Achilles) sang mit tiefem Gefühle; die grossartigste Partie der Oper, Klytemnästra, sang Frau Nimbs-Michaelis als Gast; ihre plastischen Bewegungen und das weise Maasshalten mit ihren Mitteln verliehen ihrer Leistung ein hohes Interesse; ihre Darstellung im dritten Acte, wo sie, von Verzweiflung übermannt, dem Wahnsinne nahe ist, war jeder ersten Schauspielerin würdig. Chöre und Orchester waren vortrefflich. Hof-Capellmeister Schindelmeisser wurde bei seinem Erscheinen am Dirigentenpulte mit stürmischem Beifalle empfangen.

Stuttgart, 18. Mai. In einem der letzten Concerte waren zwei Violin-Solo's von Bach und Tartini, von Herrn Singer meisterhaft vorgetragen, das rührende „*Benedictus*" von F. Hiller und ein Psalm von Singer die Glanzpunkte. Die zwei letzten Nummern wurden von dem Chor des Vereins für classische Kirchenmusik und namentlich das „*Benedictus*" in ganz unübertrefflicher Weise gesungen. In der Kirche wird natürlich nicht applaudirt; wenn wir aber nach Bewegung und Ausdruck des Publicums schliessen dürfen, so hatte sich das „*Benedictus*" von F. Hiller desselben Beifalls zu erfreuen, wie da es vor einiger Zeit zum ersten Male hier aufgeführt wurde. Dieser herrliche Chor machte offenbar einen sehr tiefen Eindruck. Als religiöser Componist darf dieser unser Zeitgenosse neben den bedeutendsten aller Zeiten stehen; das wird Jeder zugeben, der seine Psalmen, sein „An den Strömen Babels" und seine Oratorien kennt, und wer auch nur dieses „*Benedictus*" allein gehört hat. (D. Beob.)

Dresden. Hier kam vor einigen Wochen Marschner's grosse romantische Oper „Der Templer und die Jüdin" neu inscenirt zur Aufführung. Die grösseren Partieen waren sämmtlich wie früher mit Frau Bürde-Ney, Fräulein Alvensleben und den Herren Tichatschek, Rudolph, Mitterwurzer, Freny und Eichberger besetzt, und errangen namentlich die Herren Tichatschek und Mitterwurzer in den Rollen des Ivanhoe und Guilbert durch frische und schwungvolle Ausführung des gesanglichen Theiles, wie durch ritterliches und höchst charakteristisches Spiel die lebhafteste Anerkennung. Die neue Inscenirung brachte eine neue Decoration des Thurmgemaches, von Herrn Hof-Theatermaler Rahn mit geschickter Benutzung normannischer Architektur-Elemente sehr effectvoll gemalt, so wie geschmackvolle Auswahl und Zusammenstellung der übrigen Decorationen, leider aber auch eine Pferdescene. Wahrscheinlich hat eine bekannte bildliche Darstellung der Entführung Rebecca's, welche namentlich durch Kaffeebretter und Jahrmarkts-Bilderbogen viel Verbreitung gefunden hat, die Regie angeregt, am Schlusse des ersten Actes mit Donnergepolter diese Entführung mit zwei galopirenden Pferden darstellen zu lassen. So gerechtfertigt es ist, wenn man gute bildliche Kunstwerke zu Mustern für Inscenirungen verwendet, so muss dies doch immer *cum grano salis* geschehen, d. h. man muss eben gute Bilder wählen und sich über die Gränzen der verschiedenen Künste klar werden. Dass galopirende Pferde nicht auf die Bühne passen, bedarf wahrlich keiner Begründung, und wenn man die mit solchen Manövern immerhin verbundene Gefahr nicht fürchtet, und wenn man wirklich zu der Ansicht gelangt, dass derartige Circusscenen die Würde der dramatischen Kunst nicht beeinträchtigen, so wird man wenigstens zugeben müssen, dass es ein rein äusserlicher Effect ist. Es schrieb uns kürzlich ein Kunstkenner des Auslandes: „Bei Ihnen ist es (mit dem Theater) noch immer besser, als anderswo: über dem Institute schwebt noch eine gewisse Weihe." Diese Anerkennung, die wir acceptiren, hat sich unsere Bühne nicht bloss dadurch gewonnen, dass es ihr seit vielen Jahren stets gelungen ist, die ersten Fächer auch mit ersten Kräften zu besetzen, sondern namentlich auch dadurch, dass mit Ernst und künstlerischem Bewusstsein darüber gewacht wurde, dass die Aufführungen bis in das Detail exact gingen, dass sie ausserdem harmonisch abgerundet, dass sie stilvoll waren in den Leistungen der Sänger, wie in den scenischen Arrangements. Die Kritik, der es darum zu thun ist, nicht bloss Mängel aufzudecken, sondern wirklich auf Beseitigung von Uebelständen hinzuwirken, muss sich mit allgemeinen Bemerkungen begnügen, da Specialitäten nicht zu dem gewünschten Ziele führen, weil es hier gegen die Etiquette ist, durch die Presse gerügte Mängel abzustellen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 22. KÖLN, 28. Mai 1864. XII. Jahrgang.

Das 41. niederrheinische Musikfest.

I.

An den Pfingsttagen, den 15., 16. und 17. Mai, feierten wir, von dem herrlichsten Wetter begünstigt, in dem neuen Cursaale und dessen zu geselligem Vereine vortrefflich geeigneten grossen Garten in Aachen das 41. niederrheinische Musikfest. Die Stadt Aachen, welche das Fest zum zwölften Male in ihren Mauern beging, hat in den letzten Jahren ihre schon immer sehr achtungswerthen musicalischen Zustände bedeutend verbessert und namentlich durch die Wirksamkeit ihres Musik-Directors Herrn Franz Wüllner in der Winterzeit stets eine Reihe von Concerten gehabt, die mit zu den besten im Rheinlande gehören. So besitzt sie denn auch durch ihr städtisches Orchester und die verschiedenen Vereine für Gesammtchor und für Männergesang einen vortrefflichen Stammbestand für die niederrheinischen Musikfeste.

Durch Zuzüge von Sängerinnen und Sängern aus den Nachbarstädten und durch tüchtige Instrumentalisten verstärkt, zählte der Chor dieses Mal 122 Mitglieder im Sopran, 96 im Alt (wobei 13 Knabenstimmen), 98 im Tenor, 135 im Bass — zusammen 451 Stimmen. Dazu hatte Aachen selbst im Sopran 71, im Alt 66, im Tenor 68, im Bass 87, im Ganzen 292 gestellt.

Das Orchester bestand aus 52 Violinen, 18 Bratschen, 17 Violoncellen, 12 Contrabässen, 29 Bläsern, 1 Pauker und 1 Organisten — zusammen 130 Instrumentalisten. — Nehmen wir hierzu die 6 Solisten und die 2 Dirigenten, so waren 589 Personen bei den Aufführungen thätig.

Die Sologesang-Partieen waren durch Frau Louise Dustmann aus Wien (erster Sopran), Fräulein Philippine v. Edelsberg aus München (zweiter Sopran), Fräulein Francisca Schreck aus Bonn (Alt), Herrn Dr. Gunz aus Hannover (Tenor) und Herrn Karl Hill aus Frankfurt a. M. (Bass) besetzt. Herr Joseph Joachim aus Hannover verherrlichte den dritten Festabend durch Solo-Vorträge auf der Violine.

Die Fest-Dirigenten waren Herr Hof-Capellmeister Julius Rietz aus Dresden und der städtische Musik-Director Herr Franz Wüllner aus Aachen. Die Orgel, aus der Fabrik der Gebrüder Ibach in Barmen, spielte Herr Ferdinand Breunung aus Köln.

Im Orchester wirkten ausgezeichnete Kräfte mit. So waren z. B. die drei ersten Geigenpulte durch die Herren Concertmeister F. Wenigmann aus Aachen und von Königslöw aus Köln, Fleischhauer aus Aachen und Japha aus Köln, Auer aus Düsseldorf und Engel aus Oldenburg besetzt, und ausserdem sahen wir unter den Violinisten die Herren Concertmeister C. Bargheer aus Detmold und G. A. Bargheer aus Münster, Coenen aus Utrecht, Groten aus Schleiz, Hartmann aus Coblenz; ferner die Herren Krollmann aus Oldenburg, Langhans aus Paris, Musik-Director Th. Mohr aus Freiburg, Concertmeister Schmidt aus Danzig, W. Wenigmann aus Aachen u. s. w.; an der Bratsche die Herren de Bas aus Brüssel, Kochner aus Düsseldorf, Speer aus Aachen, Musik-Director F. Weber aus Köln, Jos. Wenigmann aus Aachen; am Violoncell die Herren Is. Deswert aus Brüssel, Jul. Deswert aus Löwen, Forberg aus Düsseldorf, Helfer aus Essen, Jäger aus Elberfeld, Keller aus Mastricht, Lindner aus Hannover, Joh. Wenigmann aus Aachen u. s. w.; am Contrabass Ad. Breuer aus Köln, John aus Aachen, Leinung aus Köln, G. Weindl aus Oldenburg. — Wenn das Geigen-Quartett auch nicht die Klangfülle des Quartetts beim 39. Musikfeste in Köln im Jahre 1862 erreichte, so war es doch auch an Kraft und technischer Virtuosität ganz vorzüglich.

Unter den übrigen Instrumentalisten waren besonders auszuzeichnen die Flötisten Herren Schmidt aus Aachen und Winzer aus Köln, die Oboe des Herrn Rose aus Hannover, die Clarinette des Herrn Schädler aus Aachen, die

Fagottisten Herren Mensing aus Aachen und Neukirchner aus Stuttgart, der vortreffliche Hornist Herr Sandtfoss aus Aachen, der Trompeter Herr Metzner aus Aachen und der ganz ausgezeichnete Paukenschläger Herr Pfundt aus Leipzig, welcher in der That seines Gleichen sucht.

Wie immer, vereinigte auch dieses Mal das niederrheinische Musikfest wieder eine Menge von Orchester-Dirigenten, Künstlern und Männern vom Fach unter der Zuhörerschaft. Wir bemerkten unter ihnen unter Anderen Ferdinand Hiller, Bargiel, Hompesch u. s. w. aus Köln, Tausch aus Düsseldorf, Ant. Krause aus Barmen, Brambach aus Bonn, Grimm aus Münster, Reinthaler aus Bremen, Julius Stockhausen aus Hamburg, Verhülst aus Amsterdam, Kufferath aus Brüssel, Aug. Dupont aus Brüssel, Soubre aus Lüttich, von Saar aus Oldenburg, Deppe aus Hamburg, Lux und Fockerer aus Mainz, Levi aus Karlsruhe, Müller aus Frankfurt a. M., Dr. Paul aus Leipzig u. s. w.

Am ersten Tage kamen die Suite Nr. II. für Orchester von Franz Lachner*) und G. F. Händel's Oratorium „Belsazer" zur Aufführung.

Das sinfonistische Werk von F. Lachner besteht aus fünf Sätzen: einer Art von Vorspiel in langsamem Zeitmaasse nebst daran schliessender Fuge, einem Andante, Menuetto, Intermezzo und Gigue.

Wenn die alten Formen der Instrumental-Musik durch einen so kernigen und phantasiereichen Inhalt gefüllt werden, wie ihn Lachner seiner ersten Suite in *D*- und dieser zweiten in *E-moll* gegeben hat, so haben wir nichts gegen ihre Wiederaufnahme, die alsdann eine wirkliche Wiederbelebung ist, was man nicht von jedem Hervorholen früherer Kunstformen in unserer Zeit sagen kann. Bei der Suite kommt es dem Tondichter zu Statten, dass sie in ihren einzelnen Sätzen viele Formen der neueren Musik in ihrer jetzigen Ausbildung nicht ausschliesst, zum Beispiel Adagio, Menuett, Scherzo, Variationen, und auf der anderen Seite eine grosse Freiheit in ihrer Anordnung gestattet, da sie nur eine mit angenehmem Wechsel verbundene Reihenfolge von Sätzen verlangt, während die Sonatenform der Sinfonie strengere Forderungen an den Zusammenhang und den einheitlichen Charakter eines Ganzen macht. Ursprünglich bestand die Suite, welche im siebenzehnten Jahrhundert ausgebildet wurde, nur in einer Folge von charakteristischen, nach Rhythmus und Zeitmaass verschiedenen Tänzen in einer und derselben Tonart, zwischen welche auch wohl ein *Air* (Arie oder Romanze als Andante) eingeschoben und denen ein Präludium, eine Phantasie oder eine Art von Ouverture vorgesetzt wurde. Sie mag Einfluss auf die Gestaltung der Sinfonie gehabt haben, wenigstens ist es wahrscheinlich, dass sie es ist, die dem Schöpfer der Sinfonie, Joseph Haydn, das Menuetto zur Einführung in diese an die Hand gegeben hat, während er die übrige Form aus der *Sinfonia* entwickelte, welche die Italiäner ihrer Oper vorhergehen liessen. Dilettanten können die Form der Suite aus den jetzt in mehreren Ausgaben zugänglichen „Suiten für Clavier" von Joh. Seb. und Ph. Em. Bach kennen lernen.

Franz Lachner hat nun in der von ihm für unseren jetzigen musicalischen Standpunkt erweiterten Form der Suite, wie es uns scheint, seinen eigenthümlichen Beruf als Instrumental-Componist gefunden; wir stellen seine beiden Werke der Art unbedingt nicht nur höher, als seine Sinfonieen, sondern halten sie auch für bedeutsamer und lebensfähiger, als viele Orchesterwerke neuerer Componisten. Während er in der Nummer II. im ersten und letzten Satze seine grosse contrapunktische Gewandtheit wiederum auf glänzende Weise bekundet, entwickelt er im Andante einen schönen, melodischen Gesang, im Trio des Menuetto einen neuen, wunderhübschen Effect durch die trillernden Violinen und im Intermezzo einen lieblichen, humoristischen Reiz — kurz, die Suite fesselt die Theilnahme von Anfang bis Ende. Sie wurde ganz vortrefflich ausgeführt und mit dem lebhaftesten Applaus nach jedem Satze aufgenommen.

Nach der Suite von Lachner folgte die Aufführung des Oratoriums „Belsazer" von G. F. Händel.

Wenn das alte Sprüchwort: *Habent sua fata libelli* — „Jedes Buch hat sein ihm beschiedenes Loos", oder: „Auch mit Büchern muss man Glück haben" — eine Wahrheit ist, und es ist eine, so findet sie auf Werke der Tonkunst noch in höherem Maasse ihre Anwendung. Das Oratorium Belsazer hat das Schicksal gehabt, in England und Deutschland seit der Zeit der Wiederaufnahme Händel'scher Musik vernachlässigt worden zu sein, und es hat sich selbst die Ansicht verbreitet, es sei den übrigen Oratorien des Meisters gegenüber, oder wohl gar auch abgesehen vom Vergleiche mit diesen, überhaupt ein schwaches Werk. Als es auf dem 19. Musikfeste, ebenfalls in Aachen, im Jahre 1837 (nach v. Mosel's Bearbeitung) gegeben worden, äusserte sich Dr. Alfred Becher, der wahrlich ein grosser Bewunderer Händel's war, in seinem Festberichte (im „Verkündiger am Rheine" vom 18. Juni), freilich mit Vorbehalt, dass ihm „dieses Oratorium nur in die zweite Classe Händel'scher Compositionen zu gehören scheine, wobei es sich jedoch von selbst verstehe, dass dieser Heros

*) Herr General-Musik-Director F. Lachner war von dem Comite des Musikfestes zum ersten Dirigenten desselben gewählt, aber durch den Tod seiner Gattin verhindert worden, seine Zusage zu erfüllen.

nur gegen sich selbst zurückstehen könne, und dass der Minderwerth dieses Werkes, wenn er sich bei näherer Untersuchung bestätigt, kein Unwerth ist; vielmehr treten einem unzählige Schönheiten und Grossheiten gleich bei oberflächlicher Bekanntschaft mit der Composition als völlig Händel's würdig und nur ihm eigen entgegen. — Die Wirkung dieses Oratoriums auf die Zuhörer schien nicht so allgemein zu sein, wie man es bei anderen Werken Händel's wahrgenommen hat."

Auch Gervinus schreibt in dem Aufsatze, den er seiner grösstentheils neuen Text-Uebersetzung des Belsazer vorangeschickt (Niederrheinische Musik-Zeitung, 1858, Nr. 11) und der viel Wahres und Beachtenswerthes enthält, den Werth dieses Werkes hauptsächlich dem Ganzen, dem Dramatischen des historischen Gemäldes zu, während im Einzelnen „kaum Eine Arie sich vorzugsweise durch liebliche Melodie einschmeichele, manches gewöhnliche Recitativ und nur wenige Chöre von jener populären Verständlichkeit, die ihres Erfolges immer so gewiss ist, anzutreffen seien".

Nun, die diesmalige Aufführung des Belsazer in Aachen muss in der Geschichte der Aufnahme Händel'scher Musik in Deutschland Epoche machen, denn sie hat die Schönheiten des Werkes in überraschender Weise ans Licht gestellt, und die gesammte Zuhörerschaft hat sie durch begeisterte Ausbrüche ungetheilten Beifalls mit einer Glorie umgeben, die so bald nicht wieder erlöschen wird. Das Comite verdient den wärmsten Dank aller Verehrer Händel's, dass es dieses Oratorium für das Fest gewählt und die Aufführung nach der Original-Partitur veranlasste, welche F. Wüllner durch eine mit künstlerischem Geschick ausgefüllte Orgelstimme ergänzt hat.

Wer aber etwa versucht sein sollte, zu behaupten, dass dieser entschiedene Erfolg einzig und allein dem Umstande zu verdanken sei, dass das Oratorium vollständig, ohne Kürzungen und Auslassungen gegeben worden sei, der befände sich in demselben Irrthume, wie diejenigen, welche die Wirkung der Händel'schen Oratorien zum grossen oder gar grössten Theile der Vortrefflichkeit ihrer Texte zuschreiben wollen und bei der geringsten Kürzung von „Eingriffen in die innere Entfaltung der psychologischen Aufgabe" reden und in der Weglassung irgend einer Arie eine Frevelthat sehen, wodurch „der Aufbau des Ganzen aus allen seinen Fugen gerückt wird". Solchen Ansichten gegenüber möchten wir beinahe sagen, der Belsazer habe nicht weil, sondern trotzdem, dass er unverkürzt gegeben worden, Erfolg gehabt, denn das Einzige, was man auch dieses Mal rügen könnte, wäre die lange Dauer des Oratoriums, das immerhin noch um einige weniger bedeutende Stücke, zu denen z. B. die geographisch-historische Unterhaltung über den Euphrat zwischen Cyrus und Gobrias gehört, hätte verkürzt werden können. Allerdings ist der Text des Belsazer im Ganzen einer der besten Händel'schen: allein wie Händel selbst über Kürzungen dachte, geht aus seinem Briefe an den Verfasser, Ch. Jennens (der ihm auch den Text des „Messias" zusammengestellt), vom 2. October 1744 hervor: „Ich halte es für ein sehr schönes, erhabenes Oratorium: nur ist es wirklich zu lang; wollte ich die Musik so weit ausdehnen, so würde es vier Stunden dauern; ich habe schon einen grossen Theil der Musik weggeschnitten, um den Text so viel als möglich zu erhalten, aber es muss noch mehr verkürzt werden." — Indess der Dichter wollte um keine Zeile nachgeben, und so blieb Händel nichts übrig, als das Textbuch bei der ersten Aufführung vollständig abdrucken zu lassen mit dem Zusatze: „*N.B.* Da das Oratorium zu lang ist, so sind verschiedene Stücke mit einer schwarzen Linie am Rande als solche bezeichnet, welche bei der Aufführung weggelassen werden." Und V. Schölcher berichtet uns in seinem *Life of Handel*, P. 290, „dass mehr als zweihundert Zeilen mit dem schwarzen Striche in jenem Buche bezeichnet sind" —und doch ist der Bau des Ganzen nicht aus seinen Fugen gegangen! — Was nun vollends die durch Auslassung irgend einer Arie gefährdete psychologische Charakter-Entfaltung, namentlich im Belsazer, betrifft, so braucht man nur zu hören, dass der Dichter den Eroberer Cyrus zu einem sentimentalen Helden, der den Jehovah fürchtet, macht, und Händel ihn von einer Altstimme singen lässt, und dass Händel sogar den Propheten Daniel ebenfalls einer Altstimme zugetheilt hat, um alle Schwärmerei für psychologische Entwicklung auf ihr gehöriges Maass zurückzuführen.

Wir wollen keineswegs die Bearbeitung des Belsazer durch J. F. v. Mosel in Schutz nehmen, am wenigsten die Willkür, mit welcher er die ursprüngliche Reihenfolge der Nummern durch einander wirft und die zwar kleine, aber wesentliche und musicalisch schöne Bass-Partie des Gobrias ganz wegstreicht. Allein einmal halten wir es für Unrecht, über die Männer, welche uns zuerst mit Shakespeare und Händel, wenn auch unzulänglich, bekannt gemacht haben, bloss schulmeisternd herzufahren, was jetzt, wo uns ganz andere Quellen zu Gebote stehen, sehr wohlfeil ist, und darüber ihr grosses Verdienst um die erste Verbreitung der Werke jener Heroen gänzlich zu ignoriren, und zweitens hat Mosel in seiner Bearbeitung Belsazer's doch den Kern des Oratoriums nicht angetastet (von den Chören fehlt kein einziger) und „die Kralle des Löwen" ist trotz der Auslassungen und Versetzungen in dem, was er von Händel gibt, noch immer sehr deutlich

wahrzunehmen. Der Erfolg der Aufführung in Aachen ist also nur zum Theil der Herstellung des Oratoriums aus der Original-Partitur, hauptsächlich aber der Wirkung der inneren echt Händel'schen Kraft und Schönheit der musicalischen Composition zuzuschreiben, welche jetzt vielleicht zum ersten Male in Deutschland auch von dem grossen Publicum nach ihrem wahren Werthe gewürdigt worden ist.

Der Stoff der Handlung ist der Untergang des babylonischen Reiches und seines letzten Königs Belsazer (Belschazzar) bei der Eroberung Babylons durch Cyrus und die Perser, worin auf geschickte Weise die Erzählung von der räthselhaften Schrift an der Wand des Festsaales des schwelgenden Königs und deren Deutung durch den Propheten Daniel und die Befreiung der Juden aus der babylonischen Gefangenschaft verflochten ist. Ausser dem Belsazer (Tenor) und Cyrus (Alt) treten in dem Drama noch auf Gobrias (Bass), dessen Sohn der König getödtet hat und der zu Cyrus ins persische Lager geflüchtet ist, der Prophet Daniel (Alt) und Nitokris (Sopran), die Mutter Belsazer's. Den Völkergesang bilden die Chöre der Perser, Babylonier und Israeliten.

Händel schrieb dieses Oratorium im Jahre 1744 nach der Sommer-Saison in London, in der er zwölf Concerte gegeben hatte, in denen „Semele" und „Joseph" neu waren. Er unternahm darauf sechszehn Winter-Concerte, vorsätzlich vierundzwanzig, die er aber aus Mangel an Besuch nicht durchführen konnte, „weil die Damen der Aristokratie gegen ihn waren" und „durch Bälle und Thee's, die sie an den Tagen der Concerte gaben, ihm schadeten" — wie Schölcher berichtet. In diesen sechszehn Concerten wurde „Belsazer" zum ersten Male den 27. März 1745 aufgeführt und noch zwei Mal wiederholt; in den übrigen führte Händel „Deborah", „Semele", „Hercules", „Samson", „Joseph", „Messias" je zwei Mal und „Saul" ein Mal auf. Die Composition des Werkes fällt also in die beste Oratorien-Periode des Meisters.

Wie immer, so ist es auch hier das Charakteristische und Grossartige der Chöre, welches am meisten anregt und hinreisst. Es fehlt ihnen keineswegs an augenblicklich ergreifendem Eindrucke durch populäre Verständlichkeit, indem selbst die Fugen, welche zwei derselben schliessen, bei der Originalität und Gewalt ihrer Motive (wir erinnern nur an das chromatisch absteigende Thema der Fuge des Schlusschors des ersten Theiles: „Und welchen Weg er geht, auf sein geächtet Haupt fährt schnell herab der Donnerkeil") doch so klar sind, dass sie auf der Stelle einschlagend wirken. Andere, weniger polyphone Nummern begeistern theils durch ihre Frische und sinnliche Farbe, wie die Festchöre der Babylonier, darunter besonders der schwindelnd aufrauschende Hymnus der Schwelgenden auf den Gott Sesach, theils durch ihre religiöse Innigkeit, Gefühlswahrheit, wie der Chor der Israeliten: „Zurück, o Fürst, nimm dies Gebot" — und dann wieder durch eine wunderbare Pracht der Klangfülle, wie im Schlusschor des zweiten Theiles: „Allmählich steigt Jehovah's Zorn"; ferner: „Saget unter allen Heiden", „Kommt her! lasst uns singen unserm Gott!" „Seht, wie so schnell Euphrates weicht!"

Ueber die Einrichtung des ganzen Oratoriums zu der Aufführung in Aachen ist noch zu bemerken, dass der Schlusschor des zweiten Theiles: „O tapfrer Fürst, drei Mal beglückt" u. s. w., in seiner Originalgestalt in drei Tempo's wieder hergestellt worden, während er bei Mosel (allerdings nach dem Appendix in der englischen Partitur) nur in Einem Tempo gegeben ist. Den herrlichen Chor: „Saget allen Heiden", den Händel aus einem Chandos-Anthem genommen, im Belsazer selbst (und nach ihm Mosel) aber auf ein Viertel seiner Länge reducirte, hat Wüllner ganz, wie er im Anthem steht, gegeben und dadurch in dem früher weggelassenen letzten Theile desselben: „Und hat sein Reich gestellt so fest und sonder Wanken", eines der prächtigsten Musikstücke wieder in seine ursprüngliche Gestalt gebracht. Der Schlusschor des Oratoriums in der aachener Bearbeitung: „Kommt, lasst uns singen", ist aus demselben Anthem, wie der Chor: „Saget allen Heiden", genommen und verdient jedenfalls den Vorzug vor dem weit schwächeren Schlusschor in Händel's Partitur, der, daselbst nur dreistimmig, durch Mosel vierstimmig gesetzt worden. Einer Rechtfertigung bedarf diese offenbare Verbesserung um so weniger, da der Schlusschor der englischen Partitur nicht zu dieser Bestimmung von Händel componirt, sondern aus dem ersten Chandos-Anthem ebenfalls herübergenommen war. Uebrigens war das Oratorium auch so, wie es jetzt aufgeführt wurde, doch immer noch um fünf Arien und einen Orchestersatz (beim Einzuge der Magier in den Festsaal) verkürzt.

Die Instrumental-Bearbeitung Wüllner's hat sich grösstentheils, wie bereits gesagt, auf die Orgelstimme beschränkt; doch sind in manchen Chören Clarinetten und Fagotte, und wo Händel Trompeten dabei hatte, auch Hörner hinzugesetzt worden. Ferner waren die drei Arien Belsazer's und der wilde Wein- und Sesach-Chor der Babylonier neu und voll instrumentirt und dabei — unserer Ansicht nach mit Recht — die Orgel weggelassen, die wir zu solchem Text-Inhalt doch nach unserem Gefühle heutzutage nicht für passend halten können. Auch im Schlusschor aus dem Anthem war die Orgel durch volles Orchester mit Trompeten und Pauken verstärkt, da Hän-

del ursprünglich nur zwei Violinen und eine Oboe dazu gesetzt hatte.

Dass diese Bearbeitung freilich einen ganz anderen und weit würdigeren Eindruck machte, als die Mosel'sche Zurechtstutzung, leuchtet ein.

Alle Chöre wurden mit Präcision, Kraft und Feuer gesungen, und das Eingreifen der Orgel brachte oft jenen wunderbar schwingenden Gesammtton hervor, in welchem man Chor und Orchester und Orgel in ihren Klängen kaum noch unterscheiden kann, weil Alles in einander aufgeht. Jeder Chor ohne Ausnahme rief lebhaften, die glänzendsten stürmischen Beifall hervor, was denn doch gewiss ein unzweifelhaftes Zeugniss für den Eindruck derselben auch auf die Masse der Zuhörer ist. Unter den anwesenden Musikern war auch nur Eine Stimme über den Kunstwerth des Oratoriums, das den meisten ganz unbekannt gewesen war.

Denn auch die Sologesänge bilden mehrere vorzügliche Nummern. Die Alt-Partie des Cyrus ist am reichlichsten bedacht; die Erzählung des Traumes und zwei Arien sind schön und wurden von Fräulein von Edelsberg mit einer prachtvollen Mezzo-Sopranstimme wiedergegeben. Bewundernswerth ist die geniale Behandlung der Scene, in welcher Daniel die geheimnissvolle Schrift liest und auslegt, zumal wenn sie so ergreifend, wie es von Fräulein Schreck geschah, vorgetragen wird; eben so deren Arie: „O heil'ger Wahrheit Quell und Grund". Im hellsten Contraste stehen dagegen die Recitative und Arien des Belsazer, welche von Herrn Gunz mit grosser technischer Fertigkeit und üppigem Schwunge gesungen wurden, während Herr Hill die zwei Arien des Gobrias und das Recitativ des Boten, der im dritten Theile der Königin die Nachricht von der Eroberung der Stadt bringt, durch seine klangvolle Bassstimme und schönen Vortrag vollkommen zur Geltung brachte. Die Sopran-Partie (die Königin) ist nicht so glänzend, als ähnliche Partieen in anderen Händel'schen Oratorien: die beste Nummer derselben ist das grosse Recitativ und die darauf folgende Arie in *E-moll*, womit das Werk beginnt, die jedoch von Mosel und auch von Gervinus in seiner Text-Uebersetzung weggelassen, von Wüllner aber für die Aufführung wieder hergestellt worden ist. Frau Dustmann trug sie sehr schön vor, vermochte aber selbst durch ihr grosses Talent und ihr prächtiges Organ nicht, die ganze Partie, welche offenbar die schwächste in dem Werke ist, zu heben. Sie nahm dafür am zweiten und dritten Tage, von Gluck, Beethoven und Weber unterstützt, glänzende Vergeltung.

Die Compositionen des Magnificat von Joh. Sebast. Bach und C. Phil. Emanuel Bach.

(Fortsetzung, statt Schluss. S. Nr. 21.)

Mit dem Grundsatze von Rob. Franz, die Instrumente unseres jetzigen Orchesters bei Bearbeitungen älterer Vocalmusik der ausschliesslichen Begleitung durch die Orgel vorzuziehen, sind wir namentlich für alle Sologesänge vollkommen einverstanden, ja, auch für diejenigen Chöre in Oratorien, deren Inhalt kein religiöser oder wenigstens ernster ist, halten wir die Beibehaltung der Orgel für ungeeignet. Unser Gefühl sträubt sich in solchen Fällen dagegen, die feierlichen Klänge, die wir nur im Dienste der Kirche zu hören gewohnt sind, der Lust und der ausgelassenen Freude fröhnen zu hören. Man denke sich einmal eine Orgel zu Haydn's Chor der Winzer und zu dem Jagdchor in den Jahreszeiten! Und doch finden wir die Orgel z. B. im Händel der Gewohnheit damaliger Zeit gemäss nicht bloss bei den frommen Solo- und Chorgesängen der Gläubigen, sondern auch bei den kriegerischen oder wild freudigen Chören der Feinde Israels und den oft sehr üppigen Arien der heidnischen Fürsten und Fürstinnen. Wir haben desshalb auch (vgl. oben den Bericht über das Musikfest in Aachen) die Weglassung der Orgel und ihre Ersetzung durch Blas-Instrumente in den wüsten Arien des Händel'schen Belsazer u. s. w. in der Bearbeitung dieses Oratoriums vollkommen gebilligt. So sehr wir die Aufstellung einer Orgel in unseren deutschen Concertsälen, wie sie längst in England heimisch ist, stets befürwortet haben, so können wir doch die Aufführung eines älteren Kirchenstückes mit Sologesängen ausschliesslich mit Orgelbegleitung und Geigen-Quartett nur für ein interessantes historisches Curiosum halten. Ein Orchester-Instrument statt der Blase-Instrumente kann in unserem Jahrhundert die Orgel nie wieder werden, sie wird monoton und vermag auf keine Weise auch in ihren sanftesten Stimmen den Ton unserer Blas-Instrumente zu ersetzen, den der menschliche Hauch zu unendlichen Schattirungen des psychischen Ausdrucks beseelt.

Dagegen ist der Klang der Orgel bei den Chören, und in einzelnen Fällen bei geeigneten erhabenen Stellen ihr unerwarteter Eintritt auch in den Sologesang, durch kein anderes Instrument zu ersetzen, und auch R. Franz hat desshalb in seiner Ausgabe des *Magnificat* die Orgelstimme zu diesem Zwecke ausgesetzt. Allein eine derartige Bearbeitung einer Orgelstimme nach dem Continuo der alten Partituren ist nicht leicht, wenn sie nicht bloss harmonische Füllung geben, sondern mit richtigem ästhetischem Gefühle der vorhandenen Composition gemäss effectvoll und stets nur zu rechter Zeit angepasst werden soll. In

dieser Hinsicht nun scheint uns Franz nicht immer das Richtige getroffen zu haben; er hat manchmal des Guten offenbar zu viel gethan und z. B. in dem herrlichen Chor „*Fecit potentiam*" durch die Hinzufügung von Orgel-Accorden, die an und für sich eine Bedeutung haben wollen, die Gewalt des Eindrucks eher vermindert als erhöht. Es war daher nur zu billigen, dass in der Aufführung des *Magnificat* bei dem Musikfeste in Aachen Herr Ferd. Breunung, welcher die Orgel spielte, in Uebereinstimmung mit Herrn Wüllner der Partitur von Franz nicht Note vor Note folgte, wiewohl im Ganzen das Werk nach derselben gegeben wurde. Dass auch Anderes, z. B. die Trompeten, für die man treffliche Bläser hatte, in ursprünglicher Gestalt (ohne Clarinetten) auftraten, lag ebenfalls in der Natur der Sache.

Was nun das Heft der „Mittheilungen über J. S. Bach's *Magnificat*" von R. Franz betrifft, so geben sie eine mit Wärme geschriebene Darstellung des Werkes, bei welcher freilich dem Verfasser dasselbe begegnet, was bei so manchen musicalischen Schriftstellern, die sich mit besonderer Vorliebe auf eine Specialität werfen, zutrifft, dass sie nämlich in ihrer Begeisterung mehr Hineinleger als Ausleger werden. Dass dabei die Analysen der Form und des Ideenganges der Musikstücke ohne die Partitur oder wenigstens ausführliche Noten-Beispiele dem Leser so gut wie gar kein Bild von dem Werke geben, ist freilich ein allgemeiner wunder Fleck in der musicalischen Schriftstellerei, was aber nicht hindert, dass gar Viele sich die Mühe solcher grammatischen und rhetorischen Zergliederungen geben, die nur für Musikschüler Werth haben, für Musiker überflüssig sind und dem Dilettanten, wenn er nicht das Stück vor sich hat, zu keinem wirklichen Verständnisse verhelfen.

Solchen Ueberschwänglichkeiten begegnen wir z. B. gleich bei Nr. 3 und 4 (Arie *Quia respexit* und Chor *Omnes generationes*), wo Franz unseren Bach in der Maria „nicht nur die demüthige niedrige Magd, sondern mit dem Blicke eines Propheten jene Mutter Gottes, deren Sohn die Sünden der Welt tragen und sühnen soll", erblicken und „seine musicalische Auffassung weit über die Situation hinausragen lässt". Wie wenig bei Bach's und bei allen Componisten des Hymnus *Magnificat* von wahrer Auffassung der Situation die Rede sein kann, geht schon daraus hervor, dass sie mit schrankenloser Willkür die Rede der Maria zerpflücken und die einzelnen Blätter daraus bloss rein musicalisch wieder zu einem Ganzen fügen, auf die Subjectivität aber so gar keine Rücksicht nehmen, dass sie die Seelenstimmung der Maria bald durch einen mehrstimmigen Chor, bald durch ein Duett oder Terzett, bald sogar durch einen Tenor oder Bass ausdrücken! Abgesehen davon, liegt in der Rede der Maria an dieser Stelle wahrlich nichts von Demuth und Gefühl der Niedrigkeit, denn nicht die Worte: „Weil er auf meine Niedrigkeit herabsah", sondern das „Frohlocken" (*exultavit spiritus meus*), „weil von nun an mich beglückt heissen werden alle künftigen Geschlechter der Welt", was ein bedeutendes Selbstgefühl ausspricht, gibt die richtige Auffassung der Stelle. Wenn nun Bach — sonderbar genug — die zwei Schlussworte jenes Redesatzes: *omnes generationes* (alle Geschlechter), von der Rede der Maria getrennt und zu einem selbstständigen Chorsatze in *Fis-moll* benutzt hat, so ist derselbe, an sich selbst genommen, grossartig, wiewohl etwas zu wenig entwickelt, da er nur 27 Tacte hat; allein in ihm, wie Franz thut, zu gewahren, dass „sich die Singstimmen in wilder Hast in den abschliessenden Solosatz stürzen und sich, wie von dämonischen Gewalten getrieben, zu einer solchen kolossalen Höhe des Ausdrucks thürmen, dass der Gedanke nahe genug liegt, der Meister habe hier eine Welterschütterung der unerhörtesten Art von ihrem fernsten Ausgangspunkte her vergegenständlichen wollen, so dass vielleicht seinen Geist dabei die Worte Christi umschwebten: „„Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden auf Erden, sondern das Schwert!"" — solche Phantasieen moderner Anschauungsweise und Deutungslust in Bach's Musik hineinzutragen, das kann uns doch nur ein Lächeln erregen, und dagegen müssen wir den alten Herrn ernstlich verwahren. Franz' Vision passt eher auf den Orgelpunkt auf *Fis* im ersten Satze der neunten Sinfonie von Beethoven, als auf einen Chor von Bach. Auch müssen wir für die Ausführung dieses Chors das Einfallen der Singstimmen „in wilder Hast" durchaus ablehnen; freilich gibt uns diese Ansicht von der nothwendigen Hast den Schlüssel zu der Metronomisirung: *Allegro*, das Viertel = 92, die Franz dem Chor vorgesetzt hat; ihre Ausführung würde bei der Menge von Sechszehntel-Figuren freilich eine Verwirrung „unerhörtester Art" erzeugen, wenn auch nicht das Bild einer Welterschütterung. Dass man in Aachen so vernünftig war, das Tempo bedeutend zu mässigen, verstand sich wohl von selbst.

Es ist wirklich zu verwundern, dass Franz, der z. B. Seite 9 und 10 so richtig über die Art der Auffassung Bach'scher Compositionen in Bezug auf dessen Polyphonie spricht, sich durch die Sucht einer poetischen Auslegung zu solchen ganz unhaltbaren Deutungen hinreissen lässt. Ist denn die Erfindung der Motive und eben jene wunderbare Polyphonie bei Bach, rein musicalisch genommen, nicht herrlich genug, und bedarf es zu ihrem Genusse noch des Aufspürens eines Hintergedankens, der darunter versteckt sein soll?

Diese eingebildete Tiefe des Inhalts — an der wirklichen haben unsere modernen Aesthetiker nicht genug — verleitet denn in ihrer speculativen Ergründung zu Missverständnissen, wie Franz später bei Gelegenheit des Schlusses von dem herrlichen und hervorragendsten Chor des ganzen Werkes: „*Fecit potentiam*“ (Nr. 7), deren noch ein sehr auffallendes verräth. Er begreift nämlich den prachtvoll erhabenen Adagio-Schluss (7 Tacte) dieses Chors nicht, weil Bach in den Texteswörten: „*dispersit superbos mente cordis sui*“ („und zerstreuet, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn“ bei Luther, und sowohl bei diesem wie in der lateinischen Vulgata vollkommen dem Sinne des griechischen Originals entsprechend), die drei letzten: *mente cordis sui*, von *superbos*, wozu sie allerdings gehören, getrennt und zu dem erwähnten Schlusse benutzt hat. Er geht so weit, zu meinen, Bach habe vielleicht das *sui* auf Gott bezogen und könnte der ganzen Stelle möglicher Weise den Sinn beigelegt haben: „er zerstreut die Hoffärtigen mit dem Hauche seines Mundes“!! — Nein, unmöglicher Weise! denn mit dem *sui* ist es nicht gethan, dessen Beziehung weder *mens* (Sinn) in „Hauch“, noch *cor* (Herz) in „Mund“ verwandeln kann! So wird der Marotte zu Liebe, dass sogar Bach (ungefähr wie Wagner) überall Worte in Töne übersetzt habe oder hätte übersetzen sollen (!), anstatt den Geist des Ganzen ins Auge zu fassen, dem alten Meister lieber ein baares Unverständniss seines Textes in die Schuhe geschoben (wovor er nicht bloss durch das Lateinische, sondern auch, weil er seine deutsche Bibel so fest wie Einer im Kopfe hatte, vollkommen sicher war), als dass man von der beliebten neueren Lehre nur ein Haar breit abwiche! Meint Herr Franz doch sogar, dass „für eine weitere Erklärung dieses Schlusses nichts Anderes übrig bleiben würde, als Bach die Geschmacklosigkeit zuzumuthen, den „„Sinn der Hoffärtigen““ mit den gewaltigsten und erhabensten Ausdrucksmitteln der Kunst verherrlicht haben zu wollen!“ — Nein, Herr Franz! die Geschmack- und die Urtheilslosigkeit in musicalischen Dingen ist bei ganz anderen Leuten zu suchen, als bei Joh. Seb. Bach. Dieser fühlte sehr wohl, dass er zu der von Franz selbst sehr richtig charakterisirten unendlichen Bewegung der mächtigen contrapunktischen Figuren des gewaltigen Chors einen grossartigen, majestätischen Schluss bedurfte, und er folgte dabei seinem schöpferischen musicalischen Genius und schrieb, ohne die Reflexion ängstlich um Rath zu fragen, ob die Accorde, die jener ihm eingab, die drei Wörter des Textes, die ihm dazu übrig blieben, in Tönen mathematisch deckten oder nicht, in Gottes Namen in der Begeisterung hin, was wir heute noch bewundern und was einer der erhabensten Ausdrücke der Vorstellung von der *potentia in brachio suo*, von „der Allmacht starkem Arm“ ist, also von derjenigen Vorstellung, welche das ganze Musikstück beherrschen muss.

(Schluss folgt.)

Aus Regensburg.

(Schluss. S. 21.)

Auf den Männerchor passt viel des früher Gesagten, und namentlich können wir den Sängervereinen unser Urtheil nicht vorenthalten, dass sie in Bezug auf wirkliche musicalische Heranbildung zu wenig leisten, und immer weniger leisten werden, wenn sie nur jenen Zielen nachstreben, welche von den seit ein paar Jahren begründeten grossen Landschaft-Sängerbünden dem Männergesange gesteckt werden. Wir beklagen das Zurückweichen vom früheren Streben der Sängervereine, der Sangeskunst tüchtige Jünger zuzuführen und dem unvergänglichen Reize des Volksliedes noch die Zugabe geistreicher Auffassung und künstlerischer Wiedergabe zuzufügen, und behaupten geradezu, dass die zu enge und jedenfalls der eigentlichen Kunst entfremdende Gränze für Bildung des Männergesanges die Schwierigkeit, aus den Gesangvereinen tüchtige Kräfte für grössere musicalische Productionen zu gewinnen, unverhältnissmässig steigert, da der Sinn für gediegenere Leistungen ertödtet und jede Forderung an eine höhere Technik in eben dem Grade als eine unberechtigte bezeichnet wird, als die meisten neueren Lieder-Componisten sich in Gedanken und Form gar zu sehr von solchen Forderungen fern halten. Daher kommt es denn, dass wir dieselbe Erscheinung der zu geringen Leistungsfähigkeit der Mehrzahl des grossen Chors gegenüber einem kleinen Kerne von Treffern und wirklichen Sängern zu beklagen haben. Wenn wir nun sowohl hierin, als in der quantitativen Betheiligung die Männer mit dem Frauenchor gleichstellen können, so müssen wir doch einen bedeutenden Unterschied zum Nachtheil des Männerchors gegen den Frauenchor constatiren. Statt der beim Frauenchor bemerkten, am Ende harmlosen kindlichen Freude, mit welcher sich die Schar der Theilnehmenden herbeidrängt, sehen wir die jüngeren und älteren Sangesbrüder sich wohl auch zur Mitwirkung melden, aber anstatt eine Ehre darin zu finden, mit einander zu wirken, muss sich der Unternehmer der Ausführung eines Oratoriums sehr bald überzeugen, dass man ihm die Ehre anthun will, mitzusingen, und dass jeder sich ein Minimum für den Besuch der Proben als Bedingung seiner Leistung steckt, ein Beginnen, welches die Geduld des Dirigenten auf harte Proben stellt und den Muth desselben, mit Anstrengung

einen entsprechenden Erfolg zu erzielen, sinken macht. Abgesehen von manchen wirklichen Hindernissen, wie Erfüllung von Amtspflichten u. s. w., ist diese so ausserordentliche Wahrung der persönlichen Freiheit beim Besuche der Proben um so trauriger, als sie oft aus gar sonderbaren Motiven entspringt und das Opfer, das man den Musen bringen sollte, zwar in Rauch aufgeht, aber nicht in Weihrauch. Dadurch geschieht es, dass der starke Männerchor plötzlich decimirt wird durch traurige Fahnenflucht; nur selten ist derselbe vollzählig repräsentirt.

Im Orchester ist der Dilettant hier weniger vertreten, doch genügend an der Viola, dem Violoncell und Contrabass. Die Violinen hätten Verstärkung bedurft, und es hätten auch noch Kräfte zu Gebote gestanden — alle aber nur zur ersten Violine! Denn welche Zumuthung für einen Dilettanten, zweite Violine zu spielen!

Es läge nun wohl nahe, auch noch einen kurzen Blick auf die Concert- und Musik-Vereine zu werfen; es gäbe da so viel zu bemerken, so viel zu erörtern, so viel zu wünschen, besonders wenn man diese Vereins-Productionen auch wieder in Vergleich bringen wollte mit den Concerten der früher bestandenen Vereine „Frohsinn" u. s. w., ja, selbst noch mit den Aufführungen des nämlichen Musikvereins in früheren Jahren! Aber genug für diesmal! Doch wollen wir nicht verschweigen, dass in dem letzten Concerte (30. April) neben dem Violinisten der münchener Hofcapelle, Herrn Jos. Fenzl, vor Allen Frau Dr. Stöhr durch ihren vollendeten Vortrag Hervorrufe und die Palme des Abends errang.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Herr Hofrath Vesque von Püttlingen befindet sich in Frankfurt, um den Berathungen über den Gesetzentwurf zum Schutze des „literarischen Eigenthums" beizuwohnen. Wie man vernimmt, liegen bereits zwei Gesetzentwürfe vor, deren erster von Oesterreich herrührt. Aus diesem Entwurf entnehmen wir Folgendes: „Die Schutzfrist der Autorenrechte dauert in der Regel bis zu 30 Jahren nach dem Tode des Berechtigten, kann aber in Zukunft nicht mehr durch besondere Privilegien noch weiter hinaus erstreckt werden."

Man meldet aus Königsberg: „Kürzlich hatten wir Gelegenheit, den „„Vierjährigen Posten"", die einactige Oper eines Königsbergers, Herrn Dullo, über die Bretter gehen zu sehen und sie mit Freude zu begrüssen. Ein der neuesten Musik fast abhanden gekommener Ausdruck wahrer Innigkeit im deutschen Liede weht durch das ganze Stück und tritt uns namentlich im ersten Duette und am Schlusse der Oper wärmend entgegen."

Hamburg. Zu „Zriny" hat Herr Ludwig Deppe eine Ouverture voll kriegerischen Heldenthums und melodisch erschallender Schlachtmusik gesetzt, mit deren beifällig begrüsster Aufführung er das Concert eröffnete, welches er am 27. April zum Besten Schleswig-Holsteins im Wörmer'schen Saale gab. Fräulein Sara Magnus, die dann Weber's Polonaise mit Liszt's Orchester-Begleitung und das *F-moll*-Concert von Chopin beisteuerte, zeichnete sich in dem letzteren grösseren und schwierigeren Werke durch die Sauberkeit und Klarheit ihres Vortrages und durch ein zartfühlendes Einhalten des eigenthümlichen Rhythmus aus, welchen der Componist diesem Stücke vorgeschrieben hat, und ärntete reichlichen Applaus. Auch Weber's Polonaise ward von Fräulein Magnus mit so leichter Grazie und feurigem Schwung gespielt, dass die Virtuosin von dem Auditorium nach beiden Sololeistungen gerufen ward. Herr Ad. Bargheer aus Münster, der mit einem Violin-Concerte von Viotti und Menuet und Allegro von Bach auftrat, ist ein junger Geiger von grosser Fähigkeit und Bruder des schon länger bekannten Karl Bargheer in Detmold. Mit dem Concerte von Viotti, welches gerade nicht zu den dankbarsten Geigenstücken zu zählen ist, errang er sich dennoch einen warmen Beifall. Die beiden kürzeren Nummern von Bach, von Herrn Oscar Smith vortrefflich begleitet, fanden noch lebhafteren Applaus; nur wäre Herrn Bargheer ein besseres Instrument zu wünschen.

München. Herr Baron von Perfall, rühmlichst bekannt als Componist, ist zum k. Hofmusik-Intendanten ernannt worden.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 23. KÖLN, 4. Juni 1864. XII. Jahrgang.

Das 41. niederrheinische Musikfest.

II.

(S. s. Nr. 22.)

Der zweite Abend des Musikfestes hatte ein Programm, auf welchem die Namen Bach, Gluck, Mozart, Beethoven und Mendelssohn-Bartholdy glänzten, Namen, die den gerechten Stolz der deutschen Nation ausmachen und deren Cultus recht eigentlich Sache jener grossen Künstler-Vereinigungen ist, welche die Musikfeste allein ermöglichen.

Nach der Ouverture zur „Zauberflöte", bei deren gediegener Ausführung durch das Geigen-Quartett die verbindenden Gänge der Holz-Blas-Instrumente etwas weicher hätten sein können, kam das „*Magnificat*" von Joh. Seb. Bach in *D-dur* für Solostimmen, fünfstimmigen Chor, Orchester und Orgel zur Aufführung, und zwar auf unseren Festen und mit solchen Massen wohl überhaupt zum ersten Male. Es ist ein Prachtstück, das im Ganzen jenen gewaltigen Eindruck macht, den die Bach'sche wundervolle Polyphonie stets hervorbringt, wenn sie mit vollendeter Präcision und grosser Stimmenfülle, wie das hier der Fall war, ausgeführt wird. Das schwierige Werk war von Herrn Wüllner, der es auch mit Energie und Sicherheit dirigirte, vortrefflich einstudirt worden und liess in der Ausführung nichts zu wünschen übrig. In der Einrichtung der Partitur war der Herr Dirigent zum Theil der von Robert Franz herausgegebenen gefolgt. (Vergl. „Bach's *Magnificat*" u. s. w. in Nr. 21 und 22.) Es verdient jedenfalls Dank und Nachahmung, dass auf unseren Musikfesten die Grösse des unsterblichen deutschen Meisters, vor der sich alle Musiker nach ihm beugten und beugen, mehr als bisher zur Anerkennung gebracht wird, da gerade diese Feste die Mittel bieten, seine Werke zu würdiger Aufführung zu bringen. Und dass das Publicum auch für die Aufnahme derselben durch die in den verschiedenen Städten des Rheinlandes in den letzten Jahren oft wiederholten Aufführungen der grossen Passionsmusiken empfänglich geworden, hat der Eindruck bewiesen, den auch das *Magnificat* auf die Zuhörerschaft in Aachen gemacht hat.

Auf das *Magnificat* von Bach folgten Scenen aus Gluck's Iphigenie in Tauris. Ein schärferer musicalischer Contrast lässt sich kaum denken. In beiden Werken ist das Wort Grundlage der Musik, aber während dort das Wort diese nur zu einer gewissen Stimmung anregt und sie sich übrigens mit dem ganzen Aufwande ihrer vom Worte unabhängigen Kunst des contrapunktischen, durchweg polyphonen Satzes zu den ihr allein eigenthümlichen labyrinthischen Tongängen aufschwingt, in denen nur das Wissen und der Verstand den Faden der Ariadne, der sich hindurchzieht, zu verfolgen vermögen, setzt sie hier ihre Aufgabe und ihren Stolz darein, jede Empfindung des menschlichen Herzens, die das Wort verräth, jede Lage, in der bestimmte Individuen im Wechsel ihres Lebens erscheinen, auf ihr Gebiet herüberzuziehen, sie in Tönen wiederzugeben und sich durch scheinbar kunstlose Melodie und Harmonie innig mit der Poesie zu vermählen. Es ist keine Frage, dass diese zweite Leistung der Tonkunst unserer Gefühls- und Anschauungsweise, wie sie sich seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts entwickelt hat, näher liegt und eindringlicher auf uns wirkt; ja, es liesse sich leicht nachweisen, dass auch die Höhe, welche unsere absolute Musik, die Instrumental-Musik, erreicht hat, auf der Entwicklung der angewandten, der Vocal-Musik, beruht, indem jene immer mehr den Ausdruck menschlicher Empfindung und Leidenschaft von allen Färbungen in ihr Gebiet zog, so dass man nicht mit Unrecht die Musik in Beethoven's Sinfonieen dramatisch nennen kann.

Bekanntlich hat Gluck die Aufgabe der Musik als der verklärenden Trägerin der Poesie am reinsten aufge-

fasst, und seinem Willen, diese Aufgabe seiner Auffassung gemäss zu lösen, kamen die ihm angeborenen Eigenschaften: Kraft des Charakters, Ueberzeugungstreue und ein musicalisches Talent, das gerade für die Verwirklichung seines Ideals vollkommen geeignet war, trefflich zu Statten. Die „Iphigenie auf Tauris" ist sein letztes grosses, dramatisches Werk*) und auch sein herrlichstes; fünfundsechszig Jahre zählte er, als er es schuf auf einen schönen Text von Guillard, welcher die früheren, von Traetta und Picinni componirten, bei Weitem übertraf. Aufgeführt wurde die Oper zum ersten Male in Paris den 18. März 1779 — geschrieben war sie grösstentheils in Wien —, und wenn die früheren sich erst unter den bekannten Parteikämpfen allmählich Theilnahme und Gunst erringen mussten, so war bei der „Iphigenie auf Tauris" der Erfolg auf der Stelle entschieden und allgemein und über jeden Widerspruch erhaben. Selbst der grosse Kritiker und Gegner Gluck's, Grimm, war bekehrt. „Ich weiss nicht," — schreibt er — „ob das, was wir gehört, Gesang ist. Vielleicht ist es noch etwas weit Besseres; ich vergesse die Oper und finde mich in einer griechischen Tragödie." — Am 2. April 1782, also drei Jahre nach der ersten Vorstellung, wurde sie in Paris zum 151. Male gegeben und trug an diesem Abende 15,125 Livres ein. Ihre erste Aufführung mit deutschem Texte fand in Wien am 23. October 1781, in Berlin am 24. Februar 1795 Statt. Im neunzehnten Jahrhundert hat sie sich nach Deutschland geflüchtet, der wahren Heimat ihrer Musik, und dem Opernhause in Berlin gebührt der Ruhm, ihr vorzüglichstes und lange Zeit einziges Asyl geworden zu sein; Paris ist für sie erstorben, und erst in den letzten Jahren hat man auch auf anderen Bühnen, als Berlin, in Deutschland sie nebst ihrer älteren Schwester „Iphigenie in Aulis" wieder in Scene gesetzt. Am Rheine dürften die Hoftheater in Darmstadt und in Karlsruhe**) die einzigen sein, welche noch einmal eine Gluck'sche Oper bringen; es ist also nicht bloss zu rechtfertigen, sondern auch lobend anzuerkennen, dass die niederrheinischen Musikfeste sich der Meisterwerke, die einzig in ihrer Art da stehen, annehmen und wenigstens durch eine Reihe von Scenen aus ihnen dem Publicum eine Idee von der wunderbaren Wirkung musicalischer Dramen geben, deren Vorstellungen auf der Bühne zu schauen ihm nicht mehr vergönnt ist. Welchen Erfolg diese auch jetzt noch nach beinahe hundert Jahren, ja, wir behaupten, gerade jetzt wieder haben würden, wenn man sie gäbe und die geeigneten Darsteller dazu hätte, das hat sich wieder an dem ungeheuren Eindrucke gezeigt, den die wenigen Scenen aus der „Iphigenie" schon im Concertsaale ohne alle Beihülfe theatralischer Ausstattung jetzt in Aachen wieder hervorgebracht haben.

Aber auch welch eine Iphigenie war Frau Louise Dustmann! Wie verstand sie, unser ganzes Herz zu erfüllen von dem Gefühle des innigsten Mitleids mit dem tragischen Geschicke der unglücklichen Jungfrau, die, einst dem augenblicklichen Opfertode entrissen, jetzt Jahre lang ihr Dasein dem schrecklichsten Berufe zum ewigen Opfer bringen muss und nun den einzigen Trost, die einzige Hoffnung auf die rettende Erscheinung des geliebten Bruders durch Orest's verstellten Bericht von seinem Tode vernichtet sieht. Da stand die herrlich begabte Frau ohne alle Umgebung, die durch den Sinn des Auges die Täuschung auf der Bühne der Wahrheit näher bringt, und hatte nichts, als die Stimme und die Seele, mit der sie das tiefe Weh der unglücklichen Priesterin der Diana empfand: aber das war genug, um mit wunderbarem Zauber das Ohr zu fesseln, die Seele zu rühren und zu ergreifen und sich selbst zur erhabenen Priesterin der Kunst zu weihen. Seit der Milder-Hauptmann, welche wir noch so glücklich waren, zu hören, haben wir eine solche Iphigenie nicht wieder gehört, und wahrlich auch ihr hätte Goethe dieselben Verse widmen müssen, mit denen er jener Sängerin seine Iphigenie sandte:

> Dies unschuldvolle, fromme Spiel,
> Das edlen Beifall sich errungen,
> Erreichte doch ein höheres Ziel,
> Von Gluck betont, von Dir gesungen.

Den Orest sang Herr Hill in Recitativ und Arie ganz vortrefflich mit schönem Klange und richtiger, ausdrucksvoller, dramatischer Declamation. Eben so vervollständigten die Chöre, namentlich die zweistimmigen der Priesterinnen, auf schöne Weise das Gemälde, dessen Hintergrund sie bilden.

Die Auswahl der Scenen war folgende: Aus dem ersten Acte die Ouverture, die uns mitten in den Sturm hineinreisst, der das Schiff des Orestes an das ungastliche Ufer schleudert und über dessen Toben sich Iphigeniens und des Chors Anruf an die zürnenden Götter erhebt; dann die Erzählung des Traumes, der folgende Chor, die Arie an die Diana (warum fehlte das Recitativ: „Ach, arme Pelopiden!" welches durch seinen Schluss: „Nein, länger hoff' ich nicht" u. s. w., die Arie motivirt?) und der Chor nach ihr; als zweite Nummer die Scene des Orestes mit dem Chor der Eumeniden; als dritte das Gespräch zwischen Iphigenie und Orest, die herrliche Arie

*) Gluck componirte allerdings noch nach der „Iphigenie" einem Baron v. Tschudi zu Gefallen eine Oper: „Echo und Narcissus", aber sie kam nur ein Mal zur Aufführung, und seine eigentliche dramatisch-musicalische Laufbahn schloss mit der „Iphigenie" ab.

**) In Karlsruhe den 9. September 1863 „Iphigenie in Aulis" zum Geburtsfeste des Grossherzogs; in Darmstadt im März d. J. dieselbe Oper.

der Iphigenie: „O, lasst mich Tiefgebeugte weinen!" mit den dazu gehörigen Chören. Der völligen Abrundung wegen hätten wir noch die Zugabe des kleinen Recitativs der Iphigenie, in welchem sie die Priesterinnen zum Opfer für die Manen des todt gewähnten Orestes auffordert, und den wunderschönen Opfer-Chor selbst (das Ende des zweiten Actes) gewünscht. Freilich würde der unmittelbare Zusammenhang doch durch den unendlichen Applaus, welcher der grossen Arie Iphigeniens folgte, unterbrochen worden sein.

Nach diesen Scenen von Gluck hatte der 114. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy einen schweren Stand, wirkte aber doch durch seine grossartige doppelchörige Form und eine treffliche Ausführung als ein wahres Prachtstück.

Ueber die Aufführung der neunten Sinfonie von Beethoven brauchen wir nur zu sagen, dass sie in jeder Hinsicht eine so vollkommene war, dass sie nichts zu wünschen übrig liess, wozu Orchester und Chor und die treffliche Besetzung der Soli, durch welche alle Noten, sie mochten auch noch so instrumental gesetzt sein, genau herauskamen, mit der trefflichen Auffassung und feurigen Leitung durch den Dirigenten, Herrn Rietz, zusammenwirkten, um eine Begeisterung in der Zuhörerschaft zu erzeugen, wie sie ja nur an Musikfesten bei den am höchsten gelungenen Aufführungen Statt finden kann. Auffassung und Leitung des Dirigenten Herrn Julius Rietz waren vortrefflich.

Der dritte Festabend war wie gewöhnlich hauptsächlich Solo-Vorträgen gewidmet. Sie waren dieses Mal in dem Rahmen der grossen Concert-Ouverture in *A-dur* von Julius Rietz, welche ihr fünfundzwanzigstes Geburtsjahr dadurch feierte und deren glänzende Ausführung das Publicum benutzte, dem Autor und Dirigenten die verdiente Ovation zu bringen, und der Egmont-Ouverture von Beethoven, dann der Chöre *Sicut locutus est* und *Gloria* von Bach und des Schluss-Chors aus Händel's Belsazer eingeschlossen. An Gesang-Vorträgen hörten wir von Frau Dustmann die grosse Scene der Agathe aus dem „Freischütz" und Lieder von Schubert und Mendelssohn, von Fräulein von Edelsberg eine Arie aus *Così fan tutte*, von Herrn Gunz die zweite Arie Belmonte's aus der „Entführung" und Lieder von Schubert und Schumann, von Herrn Hill die Arie: „Gott sei mir gnädig!" aus Mendelssohn's „Paulus". Alle diese Gesangstücke wurden mit allgemeinem Applaus aufgenommen, den der künstlerische Wetteifer der Vortragenden auch in vollem Maasse verdiente. Namentlich trug Herr Gunz die Arie des Belmonte mit einer Weichheit und Innigkeit des Ausdrucks vor, welche Mozart's Melodieen echt mozartisch wiedergab, und Frau Dustmann zeigte einmal wieder, welche Fülle von herrlichster Musik in der Arie der Agathe liegt, und riss Alles zu entzückter Begeisterung hin.

Die Instrumental-Musik hatte nur Einen Vertreter, aber der war Joseph Joachim, welcher sein geniales Violin-Concert, in ungarischer Weise componirt, ein reizendes Adagio von Spohr und Präludium und Fuge in *G-moll* mit derjenigen künstlerischen Vollendung vortrug, die in der That einzig in ihrer Art ist, denn in ihr verschwindet die Virtuosität höchster Art mit allen ihren Wundern, die der Meister hervorzaubert, dennoch vor dem edeln und eigenthümlichen Geiste, der die Vortragsweise dieses grossen Künstlers charakterisirt.

Die Compositionen des Magnificat von Joh. Sebast. Bach und C. Phil. Emanuel Bach.

(Schluss. S. Nr. 21 und 22.)

Schliesslich wollen wir nur noch ein Wort der persönlichen Rechtfertigung über die Vorwürfe sagen, welche Herr Franz der „musicalischen Journalistik" in Pausch und Bogen über die Nichtbeachtung Bach'scher Kirchen-Compositionen macht, und zwar in einem Tone und mit einer Zuversicht, dass man glauben sollte, Herr Franz wäre der allererste, der ein Wort über Bach an das Publicum richte! Er ist aber wenigstens so grossmüthig, „die Gründe, welche diese eigenthümliche Stellung der Kunstkritik erklärlich machen — schwerlich würden sie zu einer Heiligsprechung derselben führen —, nicht specieller aus einander setzen zu wollen". Warum thut er das denn nicht? Will er vielleicht sämmtliche musicalische Schriftsteller unserer Zeit der historischen oder musicalischen Unwissenheit anklagen, oder hat er noch Schlimmeres im Sinne? Vor der „Heiligsprechung" bedankt sich übrigens unsere Musik-Zeitung fürs Erste, denn sie ist noch am Leben, und zum Beweise erlaubt sie sich sogar, Herrn Franz als Gegenklägerin zu fragen, warum er sie nicht kennt, oder ignorirt? Doch auch wir wollen nicht nach den Gründen dieser Ignorirung fragen und nur „die Thatsache constatiren", dass wir sowohl in unserer „Rheinischen" und „Niederrheinischen Musik-Zeitung", so wie in den musicalischen Feuilletons der „Kölnischen Zeitung" keine Gelegenheit unbenutzt gelassen haben, um auf J. S. Bach's Compositionen nicht nur aufmerksam zu machen, sondern sie auch zu besprechen und eindringlich, so viel wir vermochten, zu charakterisiren und zur Aufführung zu empfehlen.

[*]

Wir bitten Herrn Franz, folgendes kleine Register mit uns durchzugehen. Es betrifft zunächst unsere Musik-Zeitung, deren drei erste Jahrgänge den Titel „Rheinische M.-Z.", 1850—1852, die anderen zwölf Jahrgänge von 1853 an bis jetzt den Titel „Niederrheinische M.-Z." führen.

1850. Rh. M.-Z. I. Nr. 5. F. Hiller: Vorwort zur hundertjährigen Erinnerungsfeier von J. S. Bach's Todestag den 28. Juni in Köln. Aufgeführt wurden dabei u. A. eine zweichörige Motette und die fünfstimmige: „Es ist nun nichts Verdammliches" u. s. w. — Ueber das Wesen und die Auffassung der Bach'schen Polyphonie (Franz, S. 11) ist dort ausführlich und mit Geist gesprochen und die Verbreitung der Kirchen-Compositionen warm empfohlen. Ferner vergleiche man eben darüber unsere Aufsätze in der Kölnischen Zeitung, 1859, Nr. 105, 112, und 1860 Nr. 95, wo u. A. aus einander gesetzt wird, „dass es sehr viel verlange, den wunderbar quellenden, neben und in einander fliessenden Strömungen von Bach's Melodieen zu folgen, um die Meisterschaft seiner Schöpfungen in kunstverständiger Weise zu bewundern und die organische Entwicklung eines jeden Musikstückes von ihm von ihrem ersten Keime bis zu ihrer mächtigsten Entfaltung zu verfolgen und in sich aufzunehmen; dass es aber neben diesem bewussten Genusse einen Eindruck der Tonkunst auf das Gefühl gebe, dessen Gründe dem Hörer nicht klar zum Bewusstsein kommen, der aber von überwiegender Wirkung auf die Seele ist und diese zu den edelsten und erhabensten Stimmungen emporheben kann. Und diesen Eindruck vermöge besonders auch die Bach'sche Polyphonie auf den Zuhörer zu machen, weil sie nicht auf Aeusserlichkeiten irgend einer Art, sondern ganz und gar auf dem Innerlichen der Kunst, auf deren geistigem Wesen beruht. Nun hat aber kein Tonkünstler auf der Welt mehr von innen heraus geschaffen, als Bach u. s. w. Darum bedarf es nicht des Durchschauens der ungeheuren Kunstmeisterschaft des Heros, um sich für ihn zu begeistern, er verlangt nur ein fühlendes Menschenherz seinen Tönen gegenüber, und

> Was einst aus seiner tiefen Brust entsprungen,
> Erst jetzt, wo es durch Jahre durchgedrungen,
> Erscheint es in vollendeter Gestalt.
> Was glänzt, ist für den Augenblick geboren,
> Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren."

Uns dünkt, dass solche Aufforderungen, sich Bach'scher Musik hinzugeben, in 16,000 Exemplaren verbreitet, die musicalische Journalistik doch gegen den Vorwurf des Todschweigens Bach'scher Vocalmusik gehörig vertheidigen könnten!

Fügen wir hier gleich hinzu, dass der schöne Ausspruch Luther's über die anderen Stimmen, „welche neben der schlechten (schlichten) Weise oder dem Tenor herum gesungen werden" u. s. w., den Franz S. 23 anführt, auch schon vor zehn Jahren in der Niederrh. M.-Z., 1854, Nr. 51, auf Bach's Polyphonie von L. Kindscher angewandt, zu lesen ist.

1852. Rheinische M.-Z. II. Nr. 44 und 46, über Bach's Cantaten. Hier heisst es S. 781 u. A.: „Die herrliche Musik dieser zehn Cantaten ist keineswegs bloss für den Kenner, der ihre vielverschlungenen Fäden zu verfolgen und zu entwirren weiss, ein Genuss, sondern für Jeden, der noch Sinn für eine Gattung von Musik hat, welche mit der reichsten Phantasie der Erfindung die kunstvollste contrapunktische Arbeit zu vereinigen weiss. Eine Rangordnung unter diesen zehn Cantaten zu bestimmen, dürfte schwierig sein; sie sind alle schön, doch möchten wir Nr. IV, VI, VIII, X für Aufführungen den Vorzug geben. In Nr. VIII: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben", muss die Wirkung des Ganzen auch auf das grosse Publicum einen wunderbaren Eindruck machen."

1853. Niederrh. M.-Z. I. Anzeige der *Missa* in *A-dur*. Literaturblatt, S. 8.

1854. II. Nr. 11. Ed. Krüger über X Cantaten (Bd. II. der leipziger Ausgabe) ausführliche Beurtheilungen. Darin die Stelle (S. 81): „Aber auch dem Volke sind Bach's Werke gegeben. Es ist ein böses Vorurtheil, von faulen Halbkünstlern erfunden, als sei der alte Bach nur für die Gelehrten. Die so sprechen, haben ihn nicht ergriffen, oder nie versucht, dem Volke zu geben, was des Volkes ist. Bach's Zeitgenossen, die freudigen Hörer seines Wortes, waren nicht gelehrter, als wir, aber sie standen mit Einfalt und Hingebung in der Kirche, und er wagte, ihnen zu geben, woran sie emporklimmen möchten zu höherem Verständniss." — Und nun vergleiche man, was Franz S. 4 schreibt, dass die Journalistik Schuld daran wäre, dass die Leute meinten, man müsse Bach den Gelehrten überlassen!!

1854. II. Nr. 51. L. Kindscher über den variirten Choral.

1855. III. Nr. 12. Ueber die Johannis-Passion. Darin die Stelle (S. 94), in welcher wir, nachdem wir von dem ausserordentlichen Eindruck der zweichörigen „Himmelfahrts-Cantate" am Musikfeste im Jahre 1838 in Düsseldorf gesprochen, Folgendes wörtlich äussern: „Wir dürfen im Andenken an jenes Durchschlagen der genannten Cantate und unter dem frischen Eindrucke der Johannis-Passion die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es sehr zu bedauern ist, dass von den Cantaten Bach's nicht häufiger in den öffentlichen Concerten Gebrauch gemacht wird. Wir halten die Aufführung derselben sogar geeigneter, den Sinn für Bach's Vocal-

musik lebendig zu machen, als die der Passionen“ u. s. w. u. s. w.

1855. III. Nr. 32. Matthäus-Passion in Lüneburg.

1855. III. Nr. 5. Ed. Krüger über die Matthäus-Passion.

1855. III. Nr. 5. Mosewius: Die Matthäus-Passion.

1855. III. Nr. 33. Mosewius: Die Choräle Bach's.

1856. IV. Nr. 9. Ed. Krüger über den V. Band der Cantaten und Zimmer's „Gedanken über die Bach-Gesellschaft“.

1856. IV. Nr. 29. Mosewius über Bach's Gesangmusik, als Hauptschlüssel zum Verständnisse desselben überhaupt. Dabei folgende Stelle: „Das erste *Kyrie*, das *Gratias*, *Qui tollis* und der Schluss *Cum sancto spiritu* der *H-moll*-Messe erfordern weiter nichts, als die Stimmung des Zuhörers, der sie sich dann, ihres kolossalen Baues ungeachtet, wohl durch sich selbst erschliessen werden.“

Doch wir wollen hiermit schliessen, nachdem schon durch die Anführungen aus den ersten sieben Jahrgängen unserer Zeitung (von 1850—1856, also nur der Hälfte der bis jetzt erschienenen Jahrgänge!) übergenug bewiesen ist, wie unsere Mitarbeiter und wir selbst fortwährend auf die Wiederaufnahme Bach'scher Vocalmusik und darauf, dass sie dem grossen Publicum vorgeführt werden müsse und ihres Eindrucks nicht verfehlen werde, gedrungen haben. Wir wollen aber auch nicht, um mit Herrn Franz zu reden, nach den Gründen fragen, die ihn bewogen haben mögen, unsere musicalisch-kritischen Bestrebungen gänzlich zu übersehen, hätten auch davon kein Aufhebens gemacht, wenn nicht um der Sache willen eine ernste Widerlegung seines Vorwurfs gänzlicher Nichtbeachtung Bach'scher Vocal-Compositionen nöthig gewesen wäre. Wir zweifeln nicht daran, dass Herr Franz, ebenfalls der Sache wegen, sich gern aus Obigem überzeugen wird, dass der alte Bach doch noch mehr Freunde unter den musicalischen Journalisten hat, als er gedacht oder gewusst hat.

Zum Schlusse wollen wir auf das *Magnificat* von Joh. Sebastian zurückkommen, zu dessen Bekannterwerden Franz auf anerkennungswerthe Weise beigetragen hat, was jedenfalls ein Fortschritt zu weiterer Verbreitung Bach'scher Musik ist, zumal da nun auch Clavier-Auszüge desselben, von Rob. Franz selbst (Breslau, bei Leuckart-Sander) und von Hugo Ulrich (Leipzig, bei C. F. Peters), beide zu dem mässigen Preise von $^1/_2$ Thlr., erschienen sind.

Nun ist aber von Johann Sebastian's zweitem Sohne, Karl Philipp Emanuel Bach, auch ein *Magnificat* vorhanden, das aber eben so wenig bekannt ist, wie bisher das von seinem Vater war, und die Aufmerksamkeit der Musiker und Musikvereine doch in hohem Grade verdient.

Auch von K. Phil. Emanuel Bach kann man mit noch grösserem Rechte als von Johann Sebastian sagen, dass sein Name mehr genannt, als seine Compositionen bekannt sind: denn wenn gleich von seinen Claviersachen Vieles wenigstens den Musikern nicht unbekannt und auch neuerdings wieder gedruckt worden ist (wie auch seine vortreffliche Abhandlung „Ueber die wahre Art, das Clavier zu spielen“ *)), so kommt das doch gar nicht in Betracht im Vergleich zu den vielen Hunderten von Werken, die er geschrieben und theils gedruckt, theils handschriftlich vorhanden, hinterlassen hat. Er lebte vom 14. März 1714 bis zum 14. September 1788 und seine ersten Compositionen sind schon aus 1731, seinem siebenzehnten Lebensjahre. Von da an bis 1787 schrieb er z. B. 210 Clavier-Solo's, 52 Clavier-Concerte mit Orchester, 47 Trio's für allerlei Instrumente, 18 Sinfonieen, 12 Sonaten für Clavier mit Begleitung, die, merkwürdig genug, zuweilen siebenzehn Instrumente stark ist, 19 Solo's für andere Instrumente, 3 Quartette für Clavier u. s. w.

An Gesangmusik, die uns hier näher angeht, verzeichnet Gerber: ein *Magnificat* (1749), ein *Sanctus*, 22 Passions-Musiken, 4 Oster-Musiken, 3 Michaelis-Musiken, eine Weihnachts-Musik, 9 geistliche Chöre mit Instrumenten, 5 Motetten, 3 Oratorien, mehrere Cantaten und Arien für eine Singstimme mit Begleitung und 95 Lieder und Choräle.

Das *Magnificat* ist in einer schönen Partitur-Ausgabe, bei N. Simrock in Bonn gedruckt, erschienen. Es führt den Titel:

> *Magnificat a 4 Voci, 3 Trombe e Timpani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Continuo di Carlo Filippo Emanuele Bach, Maestro di Capella de S. A. R. M. la Principessa Amalia di Prussia, Badessa di Quedlinburgo, Direttore di Musica della Republica di Hamburgo. Dopo Partitura autografa dell' autore. Prezzo 14 Frcs.* (3 Thlr. 22 Sgr.) *Bonna, presso N. Simrock.* 105 S. gr. Fol. 2758.

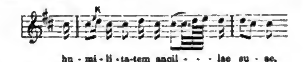
Man sieht schon aus der Seitenzahl, dass es umfangreicher ist, als das von Johann Sebastian; alle Sätze, Soli und Chöre, sind hier weit mehr ausgeführt, als dort. Die Haupt-Tonart ist ebenfalls *D-dur*. Die einzelnen Nummern — es sind neun und als Anhang eine zweite Composition

*) Vergl. Jahrgang 1856, Nr. 16 und 17. — Das Werk erlebte bis 1797 vier Auflagen. Der neue Abdruck, von G. Schilling besorgt, erschien 1856, Berlin, bei Stage. — Fétis sagt in der neuen Ausgabe der *Biographie universelle* im Artikel C. Ph. Em. Bach: „Nichts bezeichnet die Gleichgültigkeit, die in Frankreich für die Fortschritte der Musik herrscht, besser, als der Mangel einer Uebersetzung dieses Buches von Bach, welches viel bedeutender ist, als sein Titel vermuthen lässt.“

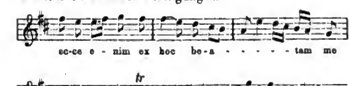
des *Et misericordia* — folgen im Allgemeinen den gewöhnlichen Vers-Abschnitten, allein die Auffassung ist bei mehreren derselben verschieden von der älteren Bach'schen und liegt unserer Anschauungs- und Gefühlsweise grösstentheils näher.

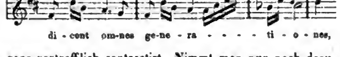
Nr. 1. Chor. *Allegro.* $^4/_4$. *D-dur. Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo* — in Einer Stimmung ungetrennt, wie es der Sinn der Worte fordert. Der Gesang vierstimmig, die Instrumentirung vollständig mit den auf dem Titel der Partitur genannten Instrumenten, der *Continuo* für die Orgel durchweg beziffert. Obligat ist aber die Orgel nirgends. Der Charakter ist ein jubelndes Pomposo, durchweg homophon mit einigen imitirenden Einsätzen ohne Figurenwerk, welches die Violinen (im Unisono) haben — das Ganze ein populäres Glanzstück. S. 3—17.

Nr. 2. *Solo Soprano. Andante.* $^3/_4$. *H-moll. Quia respexit humilitatem ancillae suae: ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes.* Auch hier ist das Zusammengehörige bei einander geblieben und einer Sopranstimme allein zugetheilt, wobei offenbar ein sehr richtiges Gefühl geleitet hat. Dieses Andante von 88 Tacten ist ein ausserordentlich schönes Gesangstück, keineswegs in der alten Form der Arie, sondern ein fortströmender melodischer Erguss der innigsten Empfindung, in welchem der Ausdruck der Demuth in:
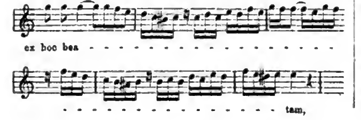


mit dem Gefühle der Beseligung in:





ganz vortrefflich contrastirt. Nimmt man nun noch dazu, dass die nachher auf *beatam* geschriebenen fünf figurirten Tacte (*ecce enim ex hoc,* von *h* zu *g* hinaufsteigend):



gar nichts an sich haben, was nur entfernt dem Coloraturzopf gliche, so wird man hier den genialen Vorgänger Haydn's und Mozart's erkennen. Die Begleitung dieses Gesangstückes führt nur das Geigen-Quartett, die beiden Violinen durchweg selbständig und zweistimmig mit der ausdrucksvollen Hauptfigur:



Nach diesem Solo setzt das Quartett und die Hörner das heroische Ritornell der

Nr. 3. *Solo Tenore. Allegro assai.* $^4/_4$. *G-dur,* ein: *Quia fecit mihi magna, qui potens est et sanctum nomen ejus* — eine glänzende Arie von 130 Tacten mit Triolen-Coloraturen. Sie erfordert einen guten Sänger, ist aber sehr sangbar geschrieben. Hierauf folgt in schönem Gegensatze:

Nr. 4. Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Bass. *Andantino.* $^3/_4$ *E-moll,* begleitet vom Geigen-Quartett, 2 Flöten und 2 Oboen: *Et misericordia ejus a progenie in progenies timentibus eum.* Ein sehr schöner, 128 Tacte lang durchgeführter Satz voll des innigsten Ausdrucks, der einen besonderen Reiz auch dadurch gewinnt, dass die beiden Frauenstimmen ein paar Mal ganze Perioden allein führen. Auf diesen Satz und auf die Sopran-Arie Nr. 2 kann man anwenden, was K. Ph. Em. Bach in seinem Buche über das Clavierspiel sagt: „Durch eine richtige Kenntniss der Harmonie und einen muthigen Gebrauch wird man Meister in allen Tonarten, und der Componist erfindet auch im galanten Stile Modulationen, die noch nicht dagewesen sind. Durch Klugheit, Wissenschaft und Muth kann man dahin gelangen, auf die gewöhnliche, wie auf eine entfernte Art neu, angenehm und überraschend zu moduliren, auf die natürlichste Art, ohne enharmonische Künste. Rechnet man nun noch den vernünftigen Gebrauch dieser hinzu, welcher Reichthum öffnet sich! Nur muss man die Gewürze nicht zu oft brauchen und nicht zu stark auftragen, sonst verlieren sie ihren Reiz! Solche Dinge müssen nicht immer vorkommen, damit das Natürliche des Gedankenstromes nicht ganz und gar dadurch verwischt wird." — Goldene Worte und vor hundert Jahren geschrieben! O ihr in Chromatik und Enharmonik Schwelgenden unter unseren Zeitgenossen, denkt doch zurück an das *Mene tekel* dieses Propheten Emanuel und bekehret euch!
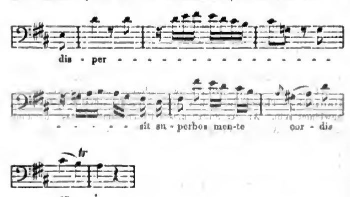
Und dennoch möchten wir den im Anhang an der Stelle dieser Nr. 4 gegebenen Chor, *Adagio,* $^4/_4$, ebenfalls in *E-moll: Et misericordia* u. s. w., noch vorziehen, so herrlich und in seinen Harmonieen überraschend und

ausdrucksvoll ist er, wovon gleich die ersten 16 Tacte, von *E-moll* nach *G-dur* modulirend, ein Beispiel geben. Auch der seitdem so oft mit glücklicher Anwendung wiederholte Ausdruck durch wechselnde Erhöhung und Erniedrigung der charakteristischen Note des Accords (eines der bekanntesten Beispiele ist in Beethoven's Fidelio, Nr. 5, Terzett in *F-dur*, das wechselnde *des* und *d*), was man durchaus für modern halten sollte, finden wir bereits hier in folgender Stelle in der zweiten Stimme auf die Worte: *timentibus eum:*



und so noch einmal im Texte und ein drittes Mal im Nachspiel der Instrumente in den Violinen, Oboen und Flöten, und zwar stets der erste Tact mit *p*, der zweite mit *mf* oder *f* bezeichnet. Das Adagio ist 54 Tacte lang.

Nr. 5. *Solo Basso. Allegro.* $^2/_4$ *A-dur. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.* Eine heroische Arie für einen hohen Bass, den wir jetzt Bariton nennen, denn sie hat das hohe *d e fis* häufig und nur ein oder zwei Mal das tiefe *a* und *gis* als kurz anzuschlagende Achtel. Sie ist vom Geigen-Quartett, drei Trompeten und Pauken und Orgel begleitet und effectvoll. Eine Malerei, die der Zeit anheimfällt, findet sich auf:



Nr. 6. *Duo, Alto e Tenore.* $^4/_4$. *Allegretto* in *A-moll. Deposuit potentes* u. s. w. und anschliessend in *F-dur*: *Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes.* Die Instrumentirung hat nur zwei Hörner zum Geigen-Quartett; die Violinen haben im *A-moll*-Satze meist figurirte Triolen-Begleitung, im *F-dur*-Satze aber nicht, welcher überhaupt einfacher und melodischer gehalten ist. Dieses Duett ist über 160 Tacte lang; obwohl keineswegs flach, ist dieses Solostück doch das einzige im ganzen Werke, das vielleicht den Zuhörer etwas ermüdet.

Nr. 7. *Solo Alto. Andante.* $^3/_4$. *D-moll. Suscepit Israel, puerum suum, recordatus misericordiae suae, sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini ejus in saecula.* Die Begleitung hat zwei Flöten zu dem Saiten-Quartett, die aber fast nur in der höheren Octav mit den Geigen (*con sordini*) gehen: Alles *sempre piano.* Ein schöner Gesang, zu welchem dann das *Gloria*

Nr. 8. *Allegro di molto.* $^4/_4$. *D-dur,* Chor mit vollem Orchester — einen kräftigen Gegensatz bildet. Es bringt den Chor Nr. 1 (*Magnificat* u. s. w.) grösstentheils wieder, schliesst aber auf der Dominante, so dass sich unmittelbar daran reihet

Nr. 9. Chor. *Alla breve. Moderato.* $^4/_4$. *D-dur. Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen!* — eine vierstimmige kolossale Fuge, wie deren wenige geschrieben worden sind, mit welcher Karl Philipp Emanuel seinem Vater und allen denen, die auf seinen „galanten" Stil etwas missvergnügt herabblickten, zur Genüge bewies, dass er sein Handwerk aufs gründlichste verstehe. Es ist dies die einzigste Nummer des Werkes, die im polyphonen contrapunktischen Stile geschrieben ist, der aber dafür auch, und zwar mit stets gesteigerter Kunst und Wirkung, auf einunddreissig Partiturseiten 246 Tacte lang durchgeführt ist!

Wenn wir oben sagten, dass Philipp Emanuel durch diese Riesenfuge auch seinem Vater eine freudige Ueberzeugung von seiner contrapunktischen Tüchtigkeit gegeben habe, so mag das mehr auf die Absicht, als auf den Erfolg zu beziehen sein, da das *Magnificat* Emanuel's 1749 geschrieben ist und Johann Sebastian schon am 30. Juli 1750 starb. In der gleichen Absicht, diejenigen von seinen Kunstgenossen zum Schweigen zu bringen, welche verlauten liessen, er habe sich nicht aus innerem Triebe und Genie auf die Erfindung und Entwicklung der freieren musicalischen Formen geworfen, sondern aus Unvermögen, sich in den regel- und schulgerechten bewegen zu können, liess er in dem „Musicalischen Allerlei" (Berlin, 1761) zwei Clavier-Sonaten drucken, deren erste in *E-moll* sich in allen Sätzen an die älteren Formen hält, die zweite in *D-moll* als Schlusssatz eine vortreffliche Fuge enthält.

Es ist keine Frage, dass Philipp Emanuel aus innerer Ueberzeugung von der Wirkung der Musik auf das Gemüth des Hörers die Melodie als die eigentliche Seele der Musik ansah, und diese Ansicht in seinen Compositionen zur Geltung zu bringen, hatte ihm die Natur eine reiche Phantasie und zugleich Talent für die leichte Auffassung der Kunst-Lehrsätze und Kunstformen verliehen, welches er mehr durch eigene Studien und Uebungen, als durch folgerechten Unterricht ausbildete, da sein Vater ihn gar nicht zum Musiker bestimmte, sondern zum Rechtsgelehrten. Dass aber die wissenschaftliche Erziehung und sein Aufenthalt auf den Universitäten Leipzig und Frankfurt

an der Oder ihm eine allgemeine und über die Eigenschaften der meisten damaligen Musiker weit hinausgehende Bildung erworben hatten, war gewiss nicht ohne Einfluss auf die Richtung, die er in der Tonkunst einschlug.

Das *Magnificat* möchten wir allen Gesangvereinen und denjenigen Concert-Instituten, die über einen grossen Chor und gute Solostimmen verfügen können, ganz besonders empfehlen, namentlich dürfte es sich auch zu Aufführungen auf Musikfesten eignen.

Auf einige andere grössere Gesang-Compositionen K. Ph. Em. Bach's, z. B. sein zweichöriges „Heilig", gedenken wir später zurückzukommen. L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Capellmeister Ferdinand Hiller ist von dem freien deutschen Hochstifte für Wissenschaft und Kunst in Frankfurt am Main in die Classe der Meisterschaft aufgenommen und zum Ehren-Mitgliede ernannt worden. Die „Societät der Tonkünstler" in Prag hat ihm ebenfalls das Diplom als Ehren-Mitglied übersandt. Ferner hat ihn die *Musical Society* in London zum *honorary fellow* (Ehrenmeister) aufgenommen, eine Auszeichnung, die auf dem ganzen Continente nur etwa zwölf Künstlern zu Theil geworden ist.

Am 28. Mai feierte der kölner Männer-Gesangverein sein zweiundzwanzigstes Stiftungsfest im Kreise heiterer Genossen durch ein Abendessen und fröhliche Lieder.

Der rheinische Sängerbund bereitet für den 12. und 13. Juni sein zweites Sängerfest hier in Köln vor (das erste war im vorigen Jahre in Aachen). Im Concerte am 12. wird eine neue Composition von Ferd. Hiller: „Der 93. Psalm für Männerchor und Orchester", zur Aufführung kommen; ferner als neu: „Gruss am Rheine", von Wolfgang Müller, componirt von W. Eisenhuth, Dirigenten des hiesigen Sängervereins Polyhymnia. Der kölner Männer-Gesangverein und der kölner Sängerbund sind nicht bei dem rheinischen Bunde und dessen Festen betheiligt.

D **Elberfeld,** 28. Mai. In unserer Stadt dürfte das neue Oratorium von Mewes: „Rahab", in nächster Zeit zur Aufführung kommen. Herr Musik-Director J. Schornstein hat sich an den braunschweiger Tonsetzer zu diesem Ende gewandt und von demselben die Partitur zugesandt bekommen.

In Wiesbaden ist am 30. April die Oper „Rizzio" von C. Mayer, Musik von A. Schliebner, k. preuss. Musik-Director, gegeben worden. Das Buch behandelt das Verhältniss des Sängers Rizzio zu Maria Stuart und soll mit Geschick gemacht sein, was die dramatische Anlage, nicht aber, was die Verse betrifft. Die Oper hatte einen *Succès d'estime*. Die Musik verräth einen gewandten Componisten, leidet aber an Mangel von Erfindung. Das Haus war schwach besetzt, und es lässt sich — nach Einigen — desshalb über den eigentlichen Erfolg kein sicheres Urtheil feststellen. Sie wurde am letzten Abende vor den Ferien gegeben; über die Wiederholung verlautet noch nichts.

Leipzig. Anfangs Mai hatten sich die zum Cartel-Vereine gehörigen Bühnen-Vorstände zu einer Conferenz in hiesiger Stadt vereinigt und ihre Sitzungen am 6. und 7. Mai unter dem Vorsitze des Herrn von Hülsen im Hôtel de Bavière gehalten. Ausser dem Vorsitzenden waren anwesend die Herren Dr. Dingelstedt aus Weimar, v. Könneritz aus Dresden, Wallner aus Berlin, v. Brand aus Dessau, Woltersdorf aus Königsberg, Schwemer aus Breslau, Nowack aus Magdeburg, v. Heeringen aus Kassel, v. Boose aus Wiesbaden. Die Resultate der Verhandlungen sollen sein: Gründung einer Theaterschule in Berlin, einer Meyerbeer-Stiftung zur Unterstützung deutscher Tondichter und gemeinsame Aufführung von Compositionen derselben auf den Bühnen des Vereins, so wie manche andere Verbesserung zur Hebung der dramatischen Kunst. [Die letztgenannte Aufgabe der neuen Stiftung: „gemeinsame Aufführung neuer Werke deutscher Componisten", würde mithin, was sehr wünschenswerth wäre, die Verwirklichung der von uns in Nr. 12 vom 19. März d. J. angeregten Idee einer Art von musicalischer Kunst-Ausstellung anbahnen. L. B.]

Roderich Benedix gibt den siebenzehnten Band seiner dramatischen Werke heraus; derselbe enthält folgende Stücke: „Die Verlobung", „Sammelwuth", „Der Dritte" und „Die Pflegetöchter".

Luxemburg. Hier wurde vor Kurzem eine dreiactige romantische Oper: „Die Schwaben", von H. Oberhoffer in einem Concerte mit Beifall aufgeführt.

Hamburg. Frau Francisca Cornet, die treffliche Gesanglehrerin, sieht sich aus Gesundheits-Rücksichten genöthigt, ihrer bisherigen anstrengenden Thätigkeit zu entsagen. Sie wird aus diesem Grunde Hamburg verlassen und sich nach Braunschweig zurückziehen, dessen Bewohner der Künstlerin, die Jahre lang eine Zierde der dortigen Bühne gewesen, eine unveränderte Anhänglichkeit und Verehrung bewahrt haben.

Paris. Nach einer Depesche des Fürsten Talleyrand aus Berlin an den Marschall Vaillant berechtigt eine Clausel in Meyerbeer's Testamente die pariser grosse Oper zur Aufführung der Oper „Die Africanerin" und betraut Herrn Louis Brandus mit den Verabredungen und Unterhandlungen über das Einzelne mit dem Director der Oper, Herrn Perrin.

Meyerbeer soll ein Vermögen von drei Millionen Thaler hinterlassen haben; der musicalische Feuilletonist Fiorentino, der vor einigen Tagen hier gestorben ist, über eine Million Francs.

Die Theaterfreiheit wird unter Anderem auch ein zweites italiänisches Theater ins Leben rufen. Dasselbe soll der *Opéra buffa* gewidmet sein. An der Spitze dieses Unternehmens, das, beiläufig gesagt, viel Aussicht auf Erfolg hat, stehen zwei ehemalige Secretäre des *Théâtre italien*, die Herren Calzi und de Filippi.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 24. | KÖLN, 11. Juni 1864. | XII. Jahrgang.

Louis Eller.

„Zur Erinnerung an Louis Eller", heisst ein kleines Schriftchen (Dresden, 1864, bei Rud. Kuntze, Pr. 5 Sgr.), das in schöner Ausstattung und fesselnder Darstellung uns ein Bild jenes ausserordentlichen Künstlers zwar nur in wenigen Umrissen und Hauptzügen, aber doch in höchst anziehender Weise zu geben versucht. Wir können in der That nur bedauern, dass es nicht vollständiger ist, müssen es aber dem Verfasser zum Lobe anrechnen, dass er eine längere Ausführung durch ästhetische oder psychologische Phrasenmacherei, wie wir sie bei manchen Biographen, oder richtiger Buchmachern, finden, zu erzielen verschmäht hat. Was er uns gibt, erregt die innigste Sympathie für den Menschen und Künstler, den schon in seinem zweiundvierzigsten Jahre der Tod dem Kreise liebender Freunde, obwohl fern von der Heimat, und der Tonkunst entriss. Auch wer ihn nicht gekannt oder gehört hat, wird die wenigen Bogen über ihn mit Theilnahme lesen, und der Jünger der Kunst wieder einmal aus dem Beispiele eines deutschen Künstlers die erhebende Aufmunterung schöpfen, dass die künstlerische Natur durch Willenskraft und Fleiss auch ohne die Gunst äusserer Lebensverhältnisse sich zu entwickeln und ein hohes Ziel zu erreichen vermag.

Denn Eller, der am 9. Juni 1820 zu Gratz in Steiermark geboren war, genoss zwar eine gute Erziehung in dem Hause gebildeter Eltern, allein sein Vater, Rechts-Anwalt, war durch besondere Unglücksfälle in wirkliche Dürftigkeit gerathen, und es war ein Glück für den Knaben, dass er seiner schönen Stimme wegen als Chorknabe in das Kloster zu Kremsmünster aufgenommen wurde, wo er guten Schulunterricht genoss und in der Musik an dem Capellmeister Hysel einen sorgsamen Pfleger seines Talentes und zugleich seinen ersten und einzigen Lehrer auf der Violine fand.

Schon als neunjähriger Knabe erregte er in einem Prüfungs-Concerte Aufsehen, doch bewahrte ihn der Ernst des Vaters und des Lehrers vor der Laufbahn eines Wunderkindes. Erst im Jahre 1836 reiste der Vater mit ihm auf Veranlassung einer hohen Gönnerin, der Gräfin Pallavicini, nach Wien. Es fügte sich, dass der sechszehnjährige Jüngling eines Tages, wenige Stunden vor einem bereits angekündigten Concerte, aufgefordert wurde, an die Stelle des plötzlich erkrankten Violinspielers Hafner*) zu treten. Er willigte ein und bat nur um — einen Frack und eine bessere Geige. Sein Spiel befriedigte in hohem Grade; schon damals zeigten sich die Vorzüge desselben, durch die er später besonders glänzte: Reinheit, gute Bogenführung, Sicherheit und Geläufigkeit in allen Doppelgriffen und geschmackvoller, aber ungekünstelter Vortrag. (Vgl. Wiener Theater-Zeitung vom 30. April 1836.)

Leider verlor er die kaum gewonnene Beschützerin sehr bald darauf durch den Tod. Er konnte nicht in Wien bleiben. Im Jahre 1842 finden wir ihn als Concertmeister in Salzburg; immer mehr erhob er sich aus eigenem Triebe über die damals gewöhnliche Mayseder'sche und Bériot'sche Periode, spielte Vieuxtemps' und Paganini's und Beethoven's und Mendelssohn's Concerte. Dabei galt er schon damals für einen vortrefflichen Quartettspieler.

Aber sein aufstrebender Geist litt ihn nicht lange in dem beschränkten Kreise. Schon 1843 nahm er seine Violine buchstäblich auf den Rücken, durchwanderte zu Fusse Tyrol und die Schweiz und kam über Genf nach Grenoble, immer mit dem Gedanken, wo möglich bis nach Paris vorzudringen. Hier in Frankreich erblühte sein Ruf und sein Glück. Am 30. Januar 1844 gab er sein erstes Concert in Lyon und bereiste von da die grösseren Städte des Südens, überall mit Erfolg in jeder Beziehung. Die Nachricht vom Tode seines Vaters rief ihn nach der Heimat

*) Karl Hafner, geb. 1815, Schüler von Mayseder und Jansa.

zurück, aber zu dem künstlerischen Emporstreben kam nun noch die Sorge für seine Mutter, welcher er sich mit der liebevollsten Hingebung widmete, und so verliess er schon im folgenden Jahre wieder voll Muth und Vertrauen seine Vaterstadt, ging über Triest, Venedig, durch das nördliche Italien wieder nach Südfrankreich und traf 1846 wieder in Grenoble ein, wo er in der Familie eines Obersten wie zu Hause war.

Gern wäre er nun gerades Weges nach Paris gegangen. Aber er hatte noch immer das geringe Instrument! So musste er denn seine Rundreisen im Süden wieder aufnehmen. Ueberall kamen ihm bei diesem zweiten Aufenthalte warme Theilnahme und begeisterte Aufnahme entgegen. „Eine Stadt" — sagt der Verfasser — „beeiferte sich vor der anderen, den jungen Künstler zu empfangen und ihn mit Auszeichnungen und Ehren überhäuft der Nachbarin zuzusenden, und so verflossen ihm die Jahre 1846 und 1847 in einer Reihe von Concerten, die ihn besonders in Toulouse eine längere Zeit verweilen liessen. Hier war es, wo ein Herr Séroz, ein leidenschaftlicher Musik-Liebhaber, hingerissen von Eller's Talent und Wesen, ihm einen kostbaren Straduarius zum Geschenke machte, der, wenn er auch nicht den höchsten Anforderungen genügte, Eller doch in den Besitz eines Instrumentes setzte, auf das er sich bei seinen Productionen mit mehr Sicherheit verlassen konnte. — So hätte nun einer Reise nach Paris nichts mehr entgegengestanden, wenn nicht ein Ereigniss eingetreten wäre, das auf sein längeres Verweilen im Süden Frankreichs bestimmend einwirkte. Es war dies eine zufällige Begegnung mit Ole Bull, den er zu Grenoble im Hause des genannten französischen Obersten kennen lernte, welche auf Eller einen so tiefen Eindruck hervorbrachte, dass sie ihn veranlasste, so lange als möglich die Gesellschaft dieses ausgezeichneten Künstlers zu geniessen. — Eller's Streben bei Behandlung der Violine war vorzugsweise immer dahin gerichtet gewesen, ihre ganze Eigenthümlichkeit im Gegensatze zu allen anderen Instrumenten geltend zu machen, abgesehen davon, was sie noch als integrirender Theil eines grösseren Ganzen, eines Orchesters oder Quartetts z. B., leisten kann.

„Von frühe an schon hatte er empfunden, dass die Geige einer viel grösseren Selbständigkeit fähig war, als man sie gewöhnlich ihr zutraute, und desshalb hatte er vorzugsweise das Spiel auf mehreren Saiten zu gleicher Zeit auf ihr ausgebildet. Wie waren ihm desshalb die Bach'schen Sonaten für Violine allein lieb geworden, und wie bedauerte er es schmerzlich, dass in seiner frühesten Jugend die Richtung nach der theoretischen und productiven Seite der Musik hin in ihm nicht genug angeregt und ausgebildet worden war! Jetzt begegnete er in Ole Bull einem Künstler, der das, was er dem Instrumente abzugewinnen für nöthig erachtete, zum grossen Theile schon besass und damit ihm nicht nur entgegen, sondern damals auch noch zuvorkam. Wie Eller durch alles Grosse leicht gefesselt und tief ergriffen wurde, so gab er sich auch gern und ganz dem Einflusse dieser eigenthümlichen Persönlichkeit hin und genoss nicht ohne Gewinn für seine Kunst wenige Wochen eines freundschaftlichen Beisammenseins."

Die Stürme von 1848 verscheuchten ihn aus Frankreich, doch finden wir ihn schon Anfangs 1850 wieder in Toulouse, Pau, Bayonne u. s. w. und endlich Ende Octobers in Paris. „Die Aufnahme, welche ihm hier vom Publicum wie von der Kritik zu Theil wurde, war eine entschieden günstige, und dieselben Männer, wie Scudo, Henry Blanchard, Fiorentino, Boucher *père* und Andere, die vor neun Monaten dem jungen Joachim ihren Beifall gezollt hatten, fühlten sich durch Eller's Leistungen zu lebhafter Anerkennung seiner individuellen Vorzüge hingerissen."

Wie Eller im Jahre 1851 eine Reise durch Spanien machte, das er in allen Richtungen durchzog, 1852 in Lissabon gefeiert wurde, wo leider durch eine Erkältung der Keim zur Schwindsucht, der in seinem Körper lag, sich so entwickelte, dass er fortan nur noch im Sommer reisen konnte, die Winter aber im südlichen Frankreich, in Pau, zubrachte, wo er, gefesselt durch die Bande tiefer und herzlicher Freundschaft einer dortigen Familie und durch das milde Klima, seine zweite Heimat gefunden, wie er dann 1854 in Deutschland, das er nun erst bereiste, ferner in London dieselbe hohe Anerkennung fand, wie bei wiederholten Anwesenheiten in Paris u. s. w., das möge man in dem Schriftchen selbst nachlesen.

Seine Gesundheit war seit der Reise in Spanien und Portugal zerrüttet, nur die Begeisterung für seine Kunst hielt ihn die letzten sechs Jahre seines Lebens noch aufrecht und gab, sobald er das Instrument ergriff (in Paris hatte er 1855 einen trefflichen Joseph Guarneri für 5000 Frcs. erworben), seinen Fingern und seinem Arm die alte Kraft. Er besuchte Deutschland noch öfter, zuletzt 1860, besonders um Joachim in Hannover persönlich kennen zu lernen; allein die eigentliche Musikzeit des Winters durfte er nie abwarten: wohl aber hielt er im Winter bis an sein Ende stets die Quartett-Matineen, die er seit Jahren in Pau eingerichtet hatte.

„Am 12. Juli 1862 drückte ihm dort die Hand der Freundschaft die Augen zu. Diese Hand, deren unausgesetzter Fürsorge es allein zu danken ist, dass Eller noch so lange erhalten wurde, sei aus der Ferne gesegnet von allen, welchen der Dahingeschiedene theuer war! Ihr schulden wir die Empfindung, dass der grosse deutsche

Künstler nicht in der Fremde verlassen starb, sondern da, wo er sich heimisch fühlte, wo sein Herz aufs Neue tiefe Wurzeln geschlagen hatte."

Am Schlusse führt das Schriftchen noch mehrere Compositionen für die Violine von Eller an (Op. 1—24), welche bei dem Mangel an gediegenen und zugleich brillanten Sachen für die Geige der Beachtung der Violinisten zu empfehlen sein dürften und einen tüchtigen Meister verlangen.

Aus Kassel.

(Concerte der kurfürstlichen Hofcapelle.)

Ende Mai 1864.

Da ich weiss, dass es Ihnen weniger um Einzelnes im Kunstleben, als um Uebersicht der musicalischen Zustände einer Stadt im Ganzen zu thun ist, dass Sie mithin nicht bloss auf Neuigkeiten erpicht sind, so hege ich die angenehme Hoffnung, dass Sie einen Bericht über unsere musicalische Winter-Saison, wenn er auch etwas verspätet worden, desshalb doch nicht zurücklegen werden, und theile Ihnen zunächst eine Uebersicht dessen mit, was unsere Hofcapell-Concerte gebracht haben.

Concert I. 1. Theil. 1. Ouverture zur Oper „Ali Baba" von Cherubini (zum ersten Male). 2. Arie aus „*Così fan tutte*" von Mozart, gesungen von Frau Hempel-Kristinus. 3. Concert für das Pianoforte mit Orchester-Begleitung, componirt und vorgetragen von Herrn Louis Brassin aus Brüssel. 4. „Adelaide" von Beethoven, gesungen von Herrn Ferenczy. 5. Solo-Piecen für das Pianoforte: *a.* Nocturne von Brassin; *b.* Concert-Walzer über Gounod's „Faust" von Liszt, vorgetragen von Herrn Brassin.

2. Theil. 6. Sinfonie Nr. 7 (*G-dur*) von J. Haydn. 7. Duett aus der Oper „Semiramis" von Rossini, gesungen von Frau Hempel-Kristinus und Herrn Lindemann. 8. „Im Hochland", schottische Ouverture von Niels W. Gade.

Concert II. 1. Theil. 1. Ouverture zur Oper „Genofeva" von Rob. Schumann (zum ersten Male). 2. Arie der Kunigunde (*B-dur*) aus der Oper „Faust" von L. Spohr, gesungen von Fräulein Bauer. 3. Violin-Concert (*E-moll*) von Ferd. David, vorgetragen von Herrn Concertmeister Wipplinger. 4. „Ständchen" für 5 Frauenstimmen von Franz Schubert (zum ersten Male), gesungen von Fräulein Bauer und mehreren Damen des Hoftheater-Chors. 5. Romanze (*F-dur*) von Beethoven, Tarentelle von Schubert für die Violine, vorgetragen von Herrn Concertmeister Wipplinger.

2. Theil. Sinfonie Nr. 3 (*A-moll*) von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Concert III. 1. Theil. Ouverture zur Oper „Euryanthe" von C. M. von Weber. 2. Concert-Arie von Otto Kraushaar, gesungen von Fräulein Langlois. 3. Concertstück für das Violoncell mit Orchester-Begleitung, componirt und vorgetragen von dem grossherzoglich weimar'schen Kammer-Virtuosen Herrn Bernhard Cossmann. 4. Recitativ und Arie des Florestan aus der Oper Fidelio von Beethoven, gesungen von Herrn Ferenczy. 5. Phantasie über Motive der Oper „Tell" von Rossini, componirt und vorgetragen von Herrn Cossmann. 6. „Der Hirt auf dem Felsen", Lied mit obligater Clarinette von Franz Schubert, gesungen von Fräulein Langlois; die Clarinett-Partie vorgetragen von Herrn Neff.

2. Theil. Pastoral-Sinfonie von Beethoven.

Concert IV. 1. Theil. 1. Concert-Ouverture von H. Tivendell (Manuscript). 2. Concertstück für die Violine mit Orchester-Begleitung, componirt und vorgetragen von Herrn Herzogenrath (Mitglied des Hoforchesters). 3. Hexen-Terzett aus der Oper „Macbeth" von Chelard (zum ersten Male), gesungen von den Damen Bauer, Höfl und Hempel-Kristinus. 4. Concertstück für das Pianoforte mit Orchester-Begleitung (*F-moll*) von C. M. von Weber, vorgetragen von Herrn Wilhelm Treiber aus Graz. 5. Cavatine aus der Oper „Cenerentola" von Rossini, gesungen von Frau Hempel-Kristinus. 6. *a.* Novellette (*E-dur*) von Rob. Schumann; *b.* Gavotte (*G-moll*) von J. S. Bach; *c.* Spinnerlied aus Wagner's Oper „Der fliegende Holländer" von Liszt für Pianoforte, vorgetragen von Herrn Treiber. 7. Lieder mit Pianoforte-Begleitung: *a.* „Am Grabe Anselmo's" von Fr. Schubert; *b.* „Sonntags am Rhein", von Rob. Schumann, gesungen von Frau Hempel-Kristinus.

2. Theil. Die Weihe der Töne. Vierte Sinfonie von L. Spohr.

Concert V. 1. Theil. 1. Aus „Tausend und eine Nacht", Concert-Ouverture von W. Taubert (zum ersten Male). 2. Arie aus dem Oratorium „Das Alexanderfest" von Händel, gesungen von dem k. hannover'schen Hofsänger Herrn Dr. Gunz. 3. Septett für Violine, Bratsche, Violoncell, Contrabass, Clarinette, Horn und Fagott von L. van Beethoven, vorgetragen von den Herren Concertmeister Wipplinger, Herzogenrath, Dotzauer, Brandt, Neff, Schormann und Liebeskind. 4. Arie des Belmonte (*A-dur*) aus der Oper „Die Entführung aus dem Serail" von Mozart, gesungen von Herrn Dr. Gunz. 5. Solostücke für die Harfe: *a.* Barcarole von Parish-Alvars; *b.* *La Danse des Sylphes*, vorgetragen von H. Gerstenberger. 6. Lieder mit Pianoforte-Begleitung: *a.*

„Frühlingstraum" von Franz Schubert; *b.* „Der Hidalgo" von Rob. Schumann; *c.* Wanderlied von F. Mendelssohn-Bartholdy, gesungen von Herrn Dr. Gunz.

2. Theil. Sinfonie Nr. 4 (*D-moll*) von Rob. Schumann (zum ersten Male).

Concert VI. 1. Theil. 1. Vorspiel der Oper „Lohengrin" von Rich. Wagner. 2. Violin-Concert (*A-moll*) von Viotti, vorgetragen von Herrn Concertmeister Ferdinand David. 3. Ein geistliches Abendlied für Tenor-Solo, Chor und Orchester von Karl Reinecke (zum ersten Male), gesungen von Herrn Garsò und den Mitgliedern des Hoftheater-Chors. 4. Andante und Scherzo für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister David. 5. Lieder mit Pianoforte-Begleitung: *a.* „Die Post" von Franz Schubert; *b.* Frühlingslied (*A-dur*) von F. Mendelssohn-Bartholdy, gesungen von Herrn Garsò. 6. Vorspiel des dritten Actes und Brautchor aus der Oper „Lohengrin" von R. Wagner.

2. Theil. „Es muss doch Frühling werden", Sinfonie (*E-moll*) von Ferd. Hiller (zum ersten Male).

Um zunächst auf die Leistungen der Solisten in den Abonnements-Concerten überzugehen, so darf ich den guten Erfolg nicht nur der fremden, sondern auch nicht minder unserer einheimischen Künstler constatiren. In Herrn Brassin lernten wir einen namentlich nach der technischen Seite hin höchst beachtenswerthen Pianisten kennen, während Herr Cossmann den ihm vorausgegangenen Ruf als ausgezeichneter Violoncellist in vollstem Maasse rechtfertigte. Namentlich entzückte derselbe allgemein durch seinen noblen, von aller Affectation freien Vortrag und seinen edlen, wenn auch nicht überaus grossen Ton. Die Compositionen beider geschätzten Virtuosen fanden nur getheilte Anerkennung. Der Pianist Herr Treiber hat sich schon vor Jahren hier auf das ehrenvollste eingeführt, und bestätigten seine diesmaligen Leistungen die günstigen Erwartungen, welche man von seinem wiederholten Auftreten hegte. Wurde auch das Weber'sche Concertstück in früheren Jahren hier schon mit hinreissenderem Schwunge zu Gehör gebracht, so erzielte Herr Treiber doch mit den oben verzeichneten Solostücken den vollständigsten Erfolg.

Das erste Auftreten Ferd. David's in Kassel erregte natürlicher Weise die allgemeinste Spannung; um so erfreulicher war es daher für alle, welche dem Erscheinen des hochverdienten Meisters mit so warmer Theilnahme entgegenharrten, dass die Leistungen desselben nicht hinter den Erwartungen zurückblieben, sondern dieselben sogar übertrafen. Die schlichte und natürliche Vortragsweise David's, gepaart mit einer, wenn auch von jüngeren Virtuosen wohl übertroffenen, doch durchaus vollendeten Technik, so wie nicht minder seine anspruchslose Wahl eroberten dem trefflichen Künstler Aller Herzen. Nach wiederholtem Hervorrufe musste Herr Concertmeister David das Scherzo seiner Composition mit gesteigertem Beifalle wiederholen.

Nicht minder als die genannten Gäste trugen auch unsere einheimischen Künstler zum Gelingen der Abonnements-Concerte bei. Herr Concertmeister Wipplinger bekundete auch bei seinem diesmaligen Auftreten wieder die trefflichen Eigenschaften, welche ihn würdig machen, den Concertmeister-Stuhl in hiesiger Hofcapelle einzunehmen. Eben so rühmend dürfen wir aber auch des ersten Debuts eines für die Capelle neu gewonnenen Mitgliedes, Herrn Herzogenrath, gedenken. Der noch sehr junge Mann, Schüler Lauterbach's in Dresden, führte sich durch ein Concertstück eigner Composition als Violinisten wie auch angehenden Componisten auf das ehrenvollste bei uns ein. Namentlich müssen wir seiner durch schöne und edle Motive und gewandte Factur sich auszeichnenden Composition, wie auch seines schönen Tones, vereinigt mit einer sehr respectabeln Technik, lobend erwähnen. Die in jeder Hinsicht vortreffliche Ausführung von Beethoven's grossem Septett durch die oben genannten Künstler (die Elite der hiesigen Hofcapelle) stempelte die getroffene Wahl zu einer wahren Perle unter den verzeichneten Instrumental-Vorträgen sämmtlicher Concerte. Der Erfolg belohnte aber auch das Streben der ausführenden Künstler in vollstem Maasse, und dieselben wurden nicht minder als die Eingangs genannten fremden Künstler durch den lebhaftesten Beifall nach jedem Satze und stürmischen Hervorruf geehrt.

Auch die Gesanges-Vorträge in den genannten Concerten fanden mit wenigen Ausnahmen reichen Beifall, und gilt dies letztere namentlich denjenigen des von früher her hier im besten Andenken stehenden Hof-Opernsängers Dr. Gunz in Hannover, der auch dieses Mal wieder besonders durch seinen herrlichen Liedervortrag Kenner und Laien gleich sehr entzückte. Dass auch sein Auftreten von den üblichen Zeichen äusserer Anerkennung begleitet war, bedarf wohl kaum einer Erwähnung. Auch unsere einheimischen Künstler, namentlich Fräulein Bauer, Herr Ferenczy und Herr Garsò gaben stets ihr Bestes, und bezeichnen wir als die beifallswürdigsten Gesanges-Vorträge derselben die Kunigunden-Arie aus Spohr's „Faust", Beethoven's „Adelaide" und verschiedene Lieder-Vorträge. Frau Hempel-Kristinus, die vortreffliche Contra-Altistin, erwarb sich auch in dieser Saison wiederum durch ihre wiederholte Bereitwilligkeit, wie nicht minder durch ihre ausgezeichneten Leistungen ein ganz besonderes Verdienst um die Abonnements-Concerte.

Um nun schliesslich zu dem Kern der Concerte, nämlich den Orchester-Vorträgen, überzugehen, so waren dieselben sämmtlich mit äusserster Sorgfalt durch unseren trefflichen Dirigenten, Herrn Hof-Capellmeister Reiss, vorbereitet, daher auch die Ausführung, einige kleine, unvermeidliche Unebenheiten abgerechnet, durchschnittlich als vortreffliche bezeichnet werden darf.

Von den Novitäten hatten Schumann's Ouverture zu „Genofeva" und Taubert's Concert-Ouverture aus „Tausend und eine Nacht" zwar günstigen, doch keinen durchgreifenden Erfolg. Einen befremdenden Eindruck schien Cherubini's Ouverture zu „Ali Baba" auf das Publicum auszuüben, was sich in Hinsicht ihrer Bizzarrerie einiger Maassen begreifen lässt. Schumann's *D-moll*-Sinfonie erfreute sich einer sehr dankbaren Aufnahme, nicht minder aber Ferd. Hiller's grosse Sinfonie: „Es muss doch Frühling werden". Schien auch das Publicum nach dem ersten und zweiten Satze mit seinem Beifalle etwas zurückhaltend, um so stürmischer brach derselbe nach dem reizenden Scherzo und dem schwungvollen Finale aus, was jedem Verehrer dieses Meisters die Ueberzeugung gab, dass, wäre der Componist, wie man gehofft hatte, persönlich anwesend gewesen, das Publicum nicht versäumt haben würde, ihm seine Huldigungen aus vollem Herzen darzubringen. Durch wiederholten Hervorruf des Herrn Dirigenten nach Aufführung der Sinfonie, bei welcher Gelegenheit Herr Reiss, wie er in seiner Bescheidenheit äusserte, den Dank für den Componisten entgegennehmen musste, bekundete sich noch besonders die gehobene Stimmung des Auditoriums.

Auch in dieser Saison hat sich der Besuch der Concerte wiederum gesteigert und mit demselben die lebhafte Theilnahme, welche man jetzt den grösseren Orchesterwerken zollt.

Das alljährliche grosse Charfreitags-Concert der Hofcapelle fand auch in diesem Jahre wiederum in der Hof- und Garnisonkirche unter Mitwirkung des kasseler Gesangvereins und der Liedertafel (welche letztere nach Rücktritt des Hof-Organisten Schuppert nunmehr ebenfalls unter Leitung des Herrn Hof-Capellmeisters Reiss steht) Statt und brachte nach zehnjähriger Ruhe Händel's „Messias". Die Soli waren in den Händen des Fräuleins Bauer, der Frau Hempel-Kristinus, des Herrn Denner, eines mit einer reizenden Tenorstimme begabten Dilettanten, dermaligen Post-Secretärs, und des Herrn Lindemann. Die ganze Aufführung ging wie aus Einem Gusse und mit grösster Begeisterung von Statten. Von den Solisten gebührt Herrn Lindemann, der durch seine mächtige Stimme wie auch eine wahrhaft kirchliche Vortragsweise imponirte, der Preis. Aber auch den übrigen Solisten gebührt für ihre Leistungen grosse Anerkennung.

Der kasseler Gesangverein gab wiederum zwei Concerte unter Leitung des Hof-Capellmeisters, deren erstes zu Anfang des Winters Haydn's „Schöpfung" in würdiger Weise, deren zweites zum Schlusse der Saison den ersten Theil von Händel's „Judas Maccabäus" und „Erlkönigs Tochter" von Gade zur Aufführung brachte. Ausserdem fand noch zur Feier des achtzigsten Geburtstages unseres verewigten Spohr am 5. April eine musicalische Erinnerungsfeier Seitens des letzteren Vereines, bestehend im Vortrage von Chören, kleineren Sologesängen, einem Streich-Quartett und Salon-Piecen für Violine und Pianoforte aus der Feder des Meisters, Statt.

Auch die Liedertafel veranstaltete im Spätwinter ein Concert, worin Chöre von B. Klein, Rob. Schumann, Becker, C. Schuppert u. s. w. und verschiedene Solo-Piecen zum Vortrage kamen.

Ueber unsere Oper muss ich mir Angesichts meines heutigen schon zu weitläufigen Berichtes ausführliche Mittheilungen auf eine spätere Gelegenheit ersparen.

P. A. Fiorentino †.

Fiorentino, der Dinstag den 31. Mai, Abends 7 Uhr, gestorben, war einer der berühmtesten Vertreter der Kritik über Musik und Theater in Paris.

Er starb so unerwartet, dass sogar viele von seinen Freunden die Nachricht von seinem Tode früher durch die Mittwochs-Zeitungen erfuhren, als sie von seiner Krankheit etwas wussten. Bei Meyerbeer's Begräbniss war er noch als Mitglied der Commission für die Feier gegenwärtig, zwei Tage vor seinem Ende las man noch ein Feuilleton von ihm in der France. Schon seit einigen Jahren hatte er an der Gicht gelitten; einem erneuten plötzlichen Anfalle, bei dem sie ihm in die Brust trat, ist er erlegen.

Pier Angelo Fiorentino della Rovere, 1808 zu Neapel geboren, hatte seine Studien im Jesuiten-Collegium gemacht und widmete sich der Rechtswissenschaft. Aber schon im Alter von 20 Jahren gründete er zwei Journale, von denen eines noch am Leben ist, und schrieb Novellen und Gedichte. Ein Drama von ihm, *La Fornarina*, wurde in Neapel und Turin mit Beifall gegeben; am meisten bekannt machte ihn aber ein Band Gedichte („Herbst-Abende", 1836), welche er von seinen früheren Arbeiten auch späterhin noch am liebsten hatte.

In demselben Jahre 1836 musste er, wegen seiner Oppositions-Stellung im Parlamente von der Regierung

der Bourbons verfolgt und zum Tode verurtheilt, flüchten und kam nach allerlei Abenteuern nach Paris.

Er verstand kein Wort Französisch und gab, um zu leben, Unterricht im Italiänischen. Erst nach und nach eignete er sich die Landessprache an, und zwar, wie man weiss, so vollständig, dass er ihrer ganz wie ein geborener Franzose mächtig wurde und einen nicht bloss geistreichen, sondern auch sprachlich sehr eleganten Stil schrieb. Zuerst brachte er seine Artikel in kleinere Blätter, bis ihm von den grösseren zuerst *La Presse* ihre Spalten öffnete, in welcher eine Reihe von Aufsätzen „über die Kunst in Italien“ von ihm erschien; dann *Le Constitutionnel*, bei welchem er 1849 Nachfolger von Adolf Adam in der musicalischen Kritik wurde und bald darauf die gesammte Theater-Kritik übernahm; endlich der *Moniteur universel*, in welchem er das musicalische Feuilleton unter dem Namen de Rovray schrieb, und zuletzt noch daneben *La France* zu Berichten über Oper und Theater. Er besass eine grosse Gewandtheit des Stils, so dass er oft über ein und dasselbe Stück in zwei der genannten Zeitungen von demselben Tage Berichte in verschiedener Form, wenn auch in den Urtheilen übereinstimmend, brachte. Als er nach Paris kam, besass er nicht die geringsten musicalischen Kenntnisse; auch hat er sich eben nicht angestrengt, sein musicalisches Wissen über die gewöhnlichen elementarischen Formen und über eine geistreiche Phraseologie hinaus auszudehnen, daher denn seine Analysen und Kritiken der Theaterstücke und der Textbücher der Opern den rein musicalischen Berichten bei Weitem vorzuziehen sind.

Ein bleibendes literarisches Verdienst hat er sich durch die französische Uebersetzung von Dante's *Comedia divina* erworben.

Er war Ritter des Ordens der Ehrenlegion und soll über eine Million Francs hinterlassen haben — zwei Dinge, die für einen „Journalisten“ nur in Frankreich möglich sind. Nach seinem Testamente wird seine Leiche nach seiner Vaterstadt Neapel gebracht werden.

Einstweilen ist sie in einem Gewölbe auf dem Montmartre beigesetzt worden. Der Begräbnisszug und die Exequien in der Kirche von Notre-Dame de Loretto waren sehr feierlich: bei letzteren bemerkte man auch die Damen Ristori und Cruvelli. Die Cordons des Leichentuches hielten Auber, Baron Taylor, Dalloz (Director des Moniteurs) und Carvalho. Eine Menge von Notabilitäten der Theater, der Musik und der Literatur bildete das zahlreiche Geleite.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 10. Juni. In nächster Woche wird auf dem Stadttheater das Gastspiel einer italiänischen Oper beginnen. Das Personal derselben möge man nicht verwechseln mit den oft höchst mittelmässigen Truppen, welche ein oder der andere Speculant *à la Merelli* zusammenrafft, in der anmaassenden Hoffnung, dass die schlechteste italiänische Oper immer noch gut genug für die Deutschen sei. Nein, alle Mitglieder der Gesellschaft, welche direct von Paris kommt, um ihre Kunstreise durch Deutschland hier in Köln zu beginnen, gehörten den italiänischen Operntheatern in Paris und in London an und sind wieder für Paris engagirt, benutzen aber die dortige stille Saison zu einem Ausfluge an den Rhein. Es sind die Damen *Giuseppina Vitali (primadonna di Soprano)*, Madame *Demeric-Lablache (primadonna di Contrealto)*, die Herren *Raineci Baragli (Tenore)*, *Sterbini (Baritono)*, *Antonucci (Basso)*.

Fräulein Vitali aus Bologna ist eine jugendliche Sängerin und in London bei der Eröffnung von *Her Majesty's Theatre* (Mapleson) am 9. April d. J. als Gilda in Verdi's „Rigoletto“ mit einem Erfolg aufgetreten, der sich fortwährend gesteigert hat. Sämmtliche öffentliche Blätter stimmen in ihrem Lobe überein; *Musical World* sagt z. B.: „Mademoiselle Vitali, kaum 20 Jahre alt, hat zwar noch keine Theater-Erfahrung, bewegt sich jedoch schon auf der Bühne mit Anmuth und Leichtigkeit und zeigt bedeutendes theatralisches Talent, so dass wir ihr als Sängerin und Schauspielerin eine beneidenswerthe Zukunft prophezeien. Sie trat sehr bescheiden auf und sang im ersten Acte ohne bedeutenden Eindruck. Im zweiten Acte aber erhob sie sich zu einer ganz anderen Höhe: die grosse dramatische Scene mit Rigoletto offenbarte in Miss Vitali als Sängerin und Schauspielerin Eigenschaften, welche ihr erstes Erscheinen kaum ahnen liess: der Klang ihrer Stimme wurde auf einmal stärker und breiter, und je leidenschaftlicher der Ausdruck wurde, desto klangvoller wurde die Stimme. Das ganze Publicum war unter dem Zauber der Ueberraschung und applaudirte mit Enthusiasmus. Der letzte Act vollendete den entschiedenen Erfolg der jungen Künstlerin.“ — Madame Demerle-Lablache ist eine schon seit einigen Jahren den Besuchern der italiänischen Oper in Paris bekannte Celebrität. Signor Baragli hat im vorigen Jahre in London und später in Paris wahre Triumphe gefeiert und gehört neben Giuglini, Gordoni und Anderen zu den Tenoristen ersten Ranges, und dürfte nach allem, was wir über ihn gelesen haben, allein schon hinreichen, einen der seltensten Kunstgenüsse zu bereiten. Die Herren Starbini und Antonucci sind ebenfalls häufig in den Berichten über die italiänische Oper in Paris mit Ehren genannt, so dass wir ein künstlerisches Ensemble erwarten dürfen, wie es wohl noch niemals in Köln und überhaupt am Rheine gehört worden ist. Das Repertoire wird enthalten: *Sonnambula*, *Trovatore*, *Rigoletto*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *Puritani*, *Barbiere di Seviglia*. Da die Texte aller dieser Opern bekannt sind, so wird die fremde Sprache, in welcher sie gesungen werden, durchaus nichts Störendes haben. Die Gesellschaft wird mit der *Sonnambula* (Nachtwandlerin) wahrscheinlich Dinstag den 14. beginnen. *Chef d'orchestre* ist Signor Orsini, der als vortrefflicher Dirigent bekannt ist.

Cleve. Zu dem am 26. Mai hier Statt gefundenen Concerte zu einem milden Zwecke war ein so einladendes und vielversprechendes Programm aufgestellt, dass die Erwartung des gebotenen Kunstgenusses für Viele gewiss noch mehr Anziehungskraft hatte, als der milde Zweck. Das Programm enthielt nämlich: Gluck's Ouverture zu Iphigenie in Aulis; *Ave verum corpus* von Mozart; Arie aus Linda di Chamounix; Sonate für Piano und Violine (Op. 47 in *A*) von Beethoven; Méhul's Ouverture zu „Die beiden Blinden von Toledo“; zwei Lieder: 1. „Es weiss es und räth es

doch Keiner" von C. Fiedler, 2. „Stille Thränen" von R. Schumann; *Salve Regina* von Hauptmann; Duett aus Templer und Jüdin von Marschner; Frühlingsbotschaft von Niels W. Gade. Das Einüben der Chor- und Orchesterstücke hatte Herr Musik-Director Carl Fiedler geleitet. Wie ihm dies gelungen, davon hat die Präcision, die Kraft und das Feuer der Ausführungen gezeugt, besonders die des *Ave verum* und des *Salve Regina*. Da war überall eine schöne Harmonie, die nicht der geringste Misslaut störte. Die Empfänglichkeit des Publicums bei diesen beiden Stücken war daher auch eine so grosse, dass sie nach jedem derselben in wiederholten lauten Jubel ausbrach. Die Ausführung der Ouverture zur Iphigenie in Aulis war nicht minder gelungen; auch in des Laien Brust hat sie sicher die grossartigen Gedanken und Empfindungen wach gemacht, an denen das Werk von Gluck, im Ganzen ausgeführt, so reich ist. Die Ouverture zu „Die beiden Blinden von Toledo" liess in correcter Durchführung nichts zu wünschen; allein die Méhul'sche Musik spricht noch Andere als den Schreiber dieses nicht an. [Sollte das an der Musik Méhul's, zu welcher bekanntlich auch die zu „Joseph in Aegypten" gehört, liegen??] Ein strenger Kunstkritiker würde daher in den Gesammt-Aufführungen dieses Abends schwerlich etwas haben bemäkeln können, ausser an der „Frühlingsbotschaft". Es lässt sich wohl nicht läugnen, dass der Tondichter hier mehr hineingelegt hat, als zum Durchbruch gekommen; die Schuld mag nun an den schon etwas ermüdeten Ausführern — denn es war die letzte Nummer des Programms — oder sonst wo zu suchen sein. Von den Solisten ist vor Allen das gleich bei seinem Erscheinen als hochgeehrte Bekannte mit Freuden begrüsste, bescheidene und anmuthige Fräulein Julie Rothenberger aus Köln zu nennen. Der vollendete Vortrag der beiden deutschen Lieder war in der That so voll von wahrer Innigkeit, wie sie nur den tiefempfindenden Sängerinnen eigen ist, so seelenvoll, wie das ganze Wesen des Fräuleins Rothenberger selbst, daher denn unbestreitbar schon wegen dieser Lieder ihr die Palme des Tages von allen denen zuerkannt wurde, die des Dichters Wort: „Aber Polyhymnia nur spricht die Seele aus!" als höchsten Zweck aller Musik erkennen. Wiewohl die Künstlerin sich in der italiänischen Arie als Beherrscherin der Stimme zeigte, so möchten wir sie doch immer lieber als seelenvolle Sängerin des deutschen Liedes hören. Auch gab das dem Componisten viele Ehre machende Fiedler'sche Lied schon einen genügenden Probirstein ab, dass Fräulein Rothenberger auch der Schwierigkeiten mit derjenigen Leichtigkeit Meisterin ist, welche die Zuhörer das Vorhandensein derselben nicht ahnen lässt. Gleiches Lob verdient sie wegen des Duetts von Marschner, wo sie es dem Templer nicht leicht machte, neben ihr noch ein Interesse erweckender Ritter zu bleiben. Doch hat Herr Noiset mit Recht Anerkennung wegen der bei dem heutigen Auftreten gegen früher bekundeten Fortschritte gefunden. Durch den Vortrag der grossen Sonate von Beethoven bewährten sich Herr Musik-Director Fiedler und Herr Voss als treffliche Künstler, indem der erstere am Pianoforte nicht bloss den technisch höchst fertigen, sondern auch tief fühlenden Meister bekundete, und Herr Voss wie immer sich als talentvollen Geiger zeigte, indem einige nicht ganz reine Töne nicht dem Spieler, sondern der furchtbar warmen Temperatur zu Schulden kamen. In Chor und Orchester war, wenn auch das Grossartige, Massenhafte fehlte, doch Frische und Leben, die man überall durchfühlte. — Zum Schlusse möchte ich noch an die Bewohner jeder kleineren Stadt die Aufforderung richten, ihren Sinn für Musik nicht bloss da zu bethätigen, wo es gleichzeitig gilt, eine Einnahme zu einem milden Zwecke zu beschaffen, sondern etwas für die Musik als solche an und für sich zu thun. Namentlich möchten das alle Dilettanten und Dilettantinnen beherzigen, die so häufig aus rein persönlichen Rücksichten und Eifersüchteleien sich zurückziehen, da, wo ihr Ansehen, ihre Kraft manches Schöne für gemeinsamen Kunstgenuss schaffen könnte. Freilich muss auch die Warnung gegen das Sichzersplittern in zu viele Vereine hierbei, wie schon so oft in diesen Blättern, ausgesprochen werden.

Herr Niemann, der gegenwärtig an der berliner Hofoper mit Beifall singt, ist jetzt nach dem Willen des Königs von Hannover lebenslänglich dem dortigen Hoftheater erhalten. Herr Niemann erhält jährlich für sieben Monate 6000 Thlr., ausserdem als königl. Kammersänger 800 Thlr.

Breslau. Herr Dom-Capellmeister Brosig ist zum k. Musik-Director ernannt worden.

Wien. Der Witwen- und Waisen-Versorgungs-Verein der Tonkünstler Wiens „Haydn" hielt am 20. Mai seine General-Versammlung. Aus dem Berichte des Vereins-Vorstandes ist zu entnehmen, dass sich am Schlusse des Jahres 1863 die Zahl der Mitglieder auf 93 beläuft, dass 35 Personen Beztige geniessen und dass der Jahresbetrag einer vollen Witwen-Pension 440 Fl. beträgt. Der Vermögensstand dieses seit dem Jahre 1776 bestehenden Vereins ist ein sehr günstiger zu nennen. Der Baarbetrag bestand mit Ende Februar 1864 in 61,220 Fl. 30 Kr., der Nennbetrag in verschiedenen Werthpapieren in 513,405 Fl., das Interessen-Erträgniss in 25,977 Fl. 39 Kr. Von den Akademieen zu Weihnachten und Ostern wurden 3843 Fl. 56 Kr. als reines Erträgniss erzielt. An Pensionen wurden 13,552 Fl. ausgezahlt. Se. Exc. der Graf Kuefstein, als Protector des Vereins, erinnerte die Mitglieder an ihren „geistigen Protector", den grossen Haydn, und appellirte an sie, die Bestrebungen des Comite's zur Errichtung des „Haydn-Monuments" kräftigst zu unterstützen.

In der am 24. Mai Statt gehabten Bezirks-Ausschuss-Sitzung der Vorstadt Wieden wurde beschlossen, eine Mozart-Statue über dem sich in der Mitte des Mozart-Platzes befindlichen Brunnen aufzustellen. Die Kosten dafür dürften sich bis auf 1000 Fl. belaufen.

Die „Oesterreichische Revue" bringt im vierten Bande d. J. einen lesenswerthen Artikel von Hanslick über „Die Geschichte des Concertwesens in Wien". Der Verfasser, gestützt auf die statistischen Daten, die ihm zum grossen Theile Herr v. Sonnleithner mitgetheilt, erzählt in seiner klaren, flüssigen Weise die wichtigsten Momente aus den wiener Concert-Anfängen. Dieser erste Artikel geht von Maria Theresia's Zeit bis in die zwanziger Jahre und behandelt die Gründung der Tonkünstler-Witwen- und Waisen-Gesellschaft, der Gesellschaft der Musikfreunde, die Quartett-Nachmittage von Schuppanzigh und Böhm, die *Concerts Spirituels*, die ersten Versuche in der wiener musicalischen Journalistik u. s. w.

In der am 9. Mai Statt gehabten General-Versammlung der wiener Sing-Akademie wurde der bisherige Chormeister Herr Johannes Brahms mit Stimmen-Einhelligkeit für die nächsten drei Jahre wieder gewählt.

In Frankreich macht das Interesse für Musikfeste Fortschritte. Der Musikverein von sechs Departements der Vienne und Charente hat zu Niort am 7. und 8. d. Mts. ein solches Fest mit folgendem Programm gegeben: Erster Tag. Händel's „Alexanderfest" (zum ersten Male in Frankreich). — Quintett für Blas-Instrumente von Reicha. — „Hero und Leander", Preis-Cantate von Beaulieu. — *Salve Regina*, Chor von Orlandus Lassus. — Haydn's „Schöpfung, erster und zweiter Theil. — Zweiter Tag. Sinfonie in *C-moll* von Beethoven. — Cherubini's Ouverture zu Anakreon. — Ouverture und Chor der Fahnenweihe aus der „Belagerung von Korinth" von Rossini. — Finale aus „Norma" von Bellini. (Man scheint von den schwerer zu fassenden Werken

zu den populäreren herabgegangen zu sein, um die Zuhörer bis zu Ende zu fesseln.)

In London besteht der berühmte Brauer Bass auf der Erlassung eines Gesetzes gegen die herumziehenden Musicanten, Orgeldreher u. s. w. Jeder Eigenthümer, besonders die von Bierschenken, Kaffeehäusern u. s. w., soll das Recht haben, dergleichen Ruhestörer auf die äusserste Tonferne von seinem Hause mit Hülfe der Polizei zurückzuweisen. Punch macht dazu das Amendement: „Jedem Orgeldreher u. s. w. nur solche Musik zu erlauben, welche man gar nicht hören kann."

Curiosum. In einem Proteste gegen eine Beurtheilung der Aufführungen von Liszt's „Hunnenschlacht" und „Faust-Sinfonie" (in der Schlesischen Zeitung) zu Breslau erklären die Herren Berthold, Brosig, Damrosch, Freudenberg, Gottwald, Mächtig, Schulz (Instituts-Vorsteher) und Seidel, dass sie „die genannten beiden Werke auf Grundlage eingehender Studien der Partitur und nach dem Anhören der Proben und Aufführung als hochbedeutende Instrumentalwerke bezeichnen müssen, die ohne Zweifel so tief angelegt und von so entschiedener Originalität und Neuheit sind, dass sie leicht eine Divergenz der Beurtheilungen hervorzurufen im Stande sind, jedoch einem grossen Theile von musicalisch tüchtig durchgebildeten Fachmännern aller Orten mindestens ein achtungsvolles Interesse einflössen. Aber auf in Schmähungen ausartende Recensionen speciel einzugehen, halten wir vollkommen unter unserer Würde, da wir das Bewusstsein haben, nicht allein durch unsere ernsten musicalischen Studien, sondern eben so durch rastlose, hingebende und öffentlich hinlänglich bewährte Bethätigung für echte Kunst — welcher Zeit sie auch angehöre — über dem Niveau eines derartigen Referenten zu stehen. Die Künstler, die Heger und Pfleger der Kunst, sind auch ihre Wächter, und ihre Pflicht ist es, die verderbliche Gewalt einer unwissenden, irreleitenden und provocirenden Kritik zu bekämpfen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, **Breitstrasse 76 u. 78.**

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 25. KÖLN, 18. Juni 1864. XII. Jahrgang.

Die ersten öffentlichen Concerte in Wien. Privat-Capellen und Vereine. Quartett-Productionen *).

In der Fasten- und Adventszeit wurden von 1772 an nicht bloss vollständige Oratorien gegeben (wovon die drei ersten Capitel des Aufsatzes handelten), sondern auch gemischte Concerte, „musicalische Akademieen".

Sie waren bunt durch einander gewürfelt, ihre ganz zufällige, principlose Gestaltung zeigt, dass bis in den Anfang unseres Jahrhunderts höchstens die ersten Keime eines wirklichen Concertlebens vorhanden waren. Geistliche und weltliche Musik, italiänische Sänger, einheimische und fremde Virtuosen, wie sie sich eben vorfanden, wurden rasch zu einer „Akademie" zusammengestellt. Von einem eigenen Locale dafür war lange nicht die Rede; die Bühne an theaterfreien Abenden und in den Zwischenacten des Schauspiels reichte vollkommen für die geringen öffentlichen Bedürfnisse der Instrumental-Musik aus. Wir finden ausser den früher aufgeführten Oratorien folgende wichtigere Musik-Productionen in den Hoftheatern in den letzten dreissig Jahren des vorigen Jahrhunderts: die symphonische Musik in den „Fasten-Concerten" war repräsentirt durch Symphonieen von Kobaut, Ordonnez, Martini, Haydn, Mozart, Dittersdorf, Kozeluch, Wranitzky, Weigl; auch zwei „Symphonieen" von Gluck begegnen wir. Die Arien und Chöre dieses Concert-Repertoires waren überwiegend von der Composition Salieri's, Gluck's, Wagenseil's, Weigl's, Händel's, Haydn's. Auch Chöre und Arien von Hasse, Sacchini, Winter, Süssmayer, Righini und Paesiello waren stehende Nummern. Die Sänger waren fast durchaus Italiäner, wie Mad. Nicolini (Cesarini), der Soprano Signor Muschietti, Mad. Storace, Herr und Mad. Madini, Mad. Cavaglieri und Teyber. Im Jahre 1780 sang die preussische Kammersängerin Mara, 1783 die Storace, 1795 die Engländerin Mrs. Blomer in den Burgtheater-Akademieen. Im Fache der Instrumental-Virtuosität wirkten im Laufe dieser Jahre mit: die Geiger Paisible, Schlesinger, Fränzel, Marchand, die Cellisten Reicha und Weigl (Vater des Componisten), der Clarinettist Stadler, die Hornisten Böck und Punto, der Flötist Scholl, die Oboisten Triebensee und Le Brun, die Harfenspielerin Müller, der Hoftrompeter Weidinger, endlich die Clavier-Virtuosen W. A. Mozart, Fräulein Therese Paradies und in den Jahren 1795, 1798 und 1800 Beethoven.

Eine gefeierte Grösse jener Zeit und eine interessante Erscheinung in der Geschichte deutscher Musik war Georg Benda, der Componist der damals überaus beliebten Mono- und Duo-Dramen „Ariadne auf Naxos" u. s. w. Benda gab (14. März 1779) im Kärnthnerthor-Theater eine „Akademie", welche meistens Arien und Duette aus seinen Opern „Romeo und Julie" und „Walder" (von den Sängerinnen Cavaglieri und Teyber vorgetragen) zu Gehör brachte.

Als Curiosa stechen bei diesen Akademieen im Hoftheater hervor: eine Madame Schindler, welche Arien sang und die Zwerchflöte blies, 1783; Herrn Röllig's „Tasten-Harmonica" (eine Glas-Harmonica, wobei statt der Finger genässte Lederarme die Glocken berührten, 1791); die Production des J. G. Roth aus Nürnberg auf 16 Pauken, wohl der letzte Nachklang der berühmten alten Hofpauker, die Akademie der Demoiselle Hauk, „einer Riesin von ausserordentlicher Grösse", welche italiänische Arien sang, endlich, als ein frühes Exemplar descriptiver Musik, eine Art symphonischer Dichtung unter dem Titel: „Werther. Ein Roman, in Musik gesetzt von

*) Der IV. Band der „österreichischen Revue" enthält den Anfang eines interessanten Aufsatzes von Prof. Dr. Ed. Hanslick in Wien: „Zur Geschichte des Concertwesens in Wien", dem wir obigen Abschnitt auszugsweise entnehmen.
Die Redaction.

Pugnani, Musik-Aufseher des Königs von Sardinien" (1796). Wunderlich genug erscheint uns auch eine Akademie von Joseph Weigl, in welcher er ausser einer Cantate: „Die Gefühle meines Herzens", eine „vollständige Balletmusik: Richard Löwenherz" — ohne das dazu gehörige Ballet — aufführen liess. [Das geschieht ja jetzt auch noch mit Beethoven's *Gli uomini di Prometeo.*]

Auch im Theater „auf der Wieden" finden wir in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts einzelne Concert-Productionen: Akademieen zum Vortheil des Musik-Directors Suche (Mayseder's Lehrer), der Orchester-Mitglieder Rust und Pischelberger, Zwischenact-Productionen des Clarinettisten Plaske und des Geigers Willmann, des Pianisten Wölfl und der achtjährigen Josepha Hofer (später Sängerin als Mad. Hönig), die 1799 ein Clavier-Concert von Hofmeister vortrug. Damit auch hier die „Merkwürdigkeiten" nicht fehlen, producirte sich 1797 eine „israelitische Tonkünstler-Gesellschaft mit ihren Naturstimmen", und 1799 Herr Mayer aus Mannheim mit der „Nachahmung von Vogelstimmen".

Als den eigentlich begründenden Ahnherrn der Virtuosen-Concerte in Wien kann man Mozart ansehen; seine stets nur der echten Kunst dienende hohe Meisterschaft auf dem Clavier hat diesen Kunstzweig zuerst in gediegener Weise dem Publicum nahe gebracht und durch stetige Wiederholung zum Bedürfnisse gemacht. Während seines ersten Aufenthaltes in Wien (1762) scheint sich das Wunderkind Mozart mit seiner Schwester „Nannerl" nur bei Hofe und in aristokratischen Kreisen producirt zu haben; bei seinem zweiten Aufenthalte (1767) vereitelte seine Erkrankung an den Blattern jede Production des jungen Virtuosen. Bei dem grossen Publicum war überdies damals noch keine Theilnahme für dergleichen zu hoffen.

Die unfläthigen Lieder Hanswursts oder die Musikbande bei den Thierhetzen waren der Masse des Publicums jedenfalls willkommener *).

Als sich aber Mozart in Wien förmlich ansässig gemacht hatte, pflegte er regelmässig in den Fasten ein eigenes Concert zu geben. Nachdem das erste (Anfang 1782) gut ausgefallen war, associirte er sich im Frühjahre mit einem Herrn Martin, um während des Sommers am Sonntage eine Reihe von Concerten im Augarten zu geben. (Nähere Details bei Jahn, III. Bd., S. 66, 199 ff.) Damit begann die Instrumental-Musik aus dem Banne begünstigter Privatkreise in die Oeffentlichkeit zu rücken. Ihren Schwerpunkt behielt sie jedoch noch lange in diesen Privatkreisen, und es bedurfte geraumer Zeit, bis dieser Schwerpunkt sich immer mehr gegen die Oeffentlichkeit hinsenkte, wo er nunmehr, etwa mit Beethoven's Tode, vollständig ruht.

Der Genuss kunstmässig gepflegter Musik ging zuerst aus dem Besitze der Höfe in den der Adeligen und Reichen über, weiterhin aus diesem in die kunstliebenden bürgerlichen Privatkreise. Zu Zeiten Haydn's, Mozart's und noch Beethoven's gelangte die nichttheatralische Musik nur zum kleinsten Theile, gleichsam in ausnahmsweisem, excentrischem Herausspringen, vor das zahlende grosse Publicum; überwiegend ruhte sie im Schoosse vornehmer Privat-Capellen und des bürgerlichen Dilettantismus. Der Einfluss der Privat-Capellen und des Dilettantismus auf die Physiognomie der damaligen Musik — nicht bloss der reproducirenden, sondern auch der productiven — ist ein tiefgreifender und kaum noch in seiner ganzen Wichtigkeit erfasst und dargestellt. Wir können uns hier die Wiederholung des einschlägigen reichen, historischen Materials nicht gestatten und verweisen auf die bezüglichen lehrreichen Partieen in den bekannten Biographieen von Haydn, Mozart, Beethoven, Gluck und auf die Selbst-Biographieen von Dittersdorf und Gyrowetz.

Wir können uns heutzutage, wo die ganze nennenswerthe Musikpflege im Besitze der Oeffentlichkeit ist und die grossartigsten Dimensionen angenommen hat, kaum mehr in jene Zeiten zurückdenken, wo die namhaftesten Tondichter im Privatdienste grosser Herren standen, wo der Erzbischof von Salzburg heute einige neue Concerte bei Mozart bestellte, morgen der Prinz von Hildburghausen zwölf neue Symphonieen bei Gyrowetz, der Fürstbischof von Breslau ein neues, leichtes Oratorium bei Dittersdorf, wo ein Fürst Esterhazy die ganze Thätigkeit Haydn's gleichsam gepachtet hatte u. s. w., während das grosse Publicum von diesen Genüssen nur durch besondere

---

*) Leopold Mozart schreibt hierüber nach Salzburg: „Dass die Wiener, *in genere* zu reden, nicht begierig sind, Ernsthaftes und Vernünftiges zu sehen, auch wenig oder gar keinen Begriff davon haben und nichts als närrisches Zeug, Tanzen, Teufel, Gespenster, Zaubereien, Hanswürste, Lipperl, Bernardon, Hexen und Erscheinungen sehen wollen, ist eine bekannte Sache und ihre Theater beweisen es täglich." (Vergl. Jahn's „Mozart", I. 84.)

Die Thierhetzen waren ein regelmässiges, hochbeliebtes Schauspiel. Das „Hetzhaus", welches „mit allen Freiheiten" der Theatral-Direction überlassen war, befand sich vor dem „Stubenthor"; es war ein von Holz aufgeführtes, drei Stockwerk hohes Amphitheater, welches 3000 Menschen fasste. Die Hetztage waren gewöhnlich die Sonn- und Feiertage. Die Unkosten der Hetze betrugen jährlich 5000 Fl. (Müller's „Genaue Nachrichten" u. s. w. 1772.)

Es liegen uns zwei grosse, roth gedruckte Original-Placate von Thierhetzen vor. Das eine beginnt: „In dem k. k. privil. Hetz-Amphitheater unter den Weissgerbern wird Sonntag den 31. October 1790 unter einer harmonischen Musik ein grosser, starker Thierkampf abgehalten werden." (Folgt das detaillirte Programm.) Auf dem anderen Zettel heisst es: „unter einer aus guten Tonkünstlern bestehenden Musik". [Schade, dass das Programm nicht mitgetheilt ist.]

Protection zu naschen bekam. Noch weniger können wir sie zurückwünschen, die Zeit, wo die Musik ein aristokratisches Privilegium bildete, während sie jetzt, dem allgemeinen demokratischen Zuge der Geschichte folgend, wie Licht und Luft Allgemeingut ist. Aber wie selbst dem modernsten Eisenbahnschwärmer mitunter ein stiller Seufzer nach der bürgerlichen Poesie der Postkutsche entfährt, so muss auch uns erlaubt sein, auf die guten, ja, rührend patriarchalischen Seiten einer Kunstpflege zurückzublicken, wo weder die Jagd nach Geldgewinn, noch nach raschem Weltruhm, sondern die Freude an der Sache selbst den mächtigsten Hebel der Thätigkeit abgab. Man erwäge nur, welch fortwährende Anregung zum Produciren solche Privat-Capellen gaben. Der musikliebende Fürst oder Bischof und seine Gesellschaft wollten Neues hören und spielen; der Componist musste allzeit dafür sorgen. Er brauchte sich nicht während des Schaffens zu kümmern, ob irgend eine Concert-Gesellschaft seine Composition werde aufführen, ob ein Verleger sie werde stechen und bezahlen wollen; er war in allen Dingen gesichert und fortwährend aufgemuntert. Natürlich konnten diese Privat-Höfe auch nicht so fest ummauert sein, dass der Ruhm genialer Künstler nicht über die Schwelle des Palastes hinausgedrungen wäre; wir erinnern an die Erfolge, die Haydn in England, Gyrowetz in Paris, Dittersdorf in Italien und Deutschland — allerdings durch die Gunst ganz besonderer Verhältnisse — erlangten.

Karl Ditters von Dittersdorf existirt im Gedächtnisse unserer Zeit nur noch als Componist heiterer Singspiele; seine Wirksamkeit als Oratorien- und Symphonieen-Componist, wie als Violin-Virtuose ist vergessen. Für seine Zeit und für die wiener Concert-Zustände war er in diesen beiden Eigenschaften nicht unwichtig. Seine vier Oratorien: Hiob, Esther, David, Isaak, wurden gern gehört; ausserdem führte er im Augarten (1786) ein wunderliches Orchesterwerk auf: „Ovid's Metamorphosen", eine Reihe von zwölf charakteristischen Symphonieen! Ausserdem finden wir auch den grossen Dramatiker Gluck mit Leistungen im symphonischen Fache vertreten, die längst vergessen sind.

Es gab im ersten Jahrzehend dieses Jahrhunderts kein öffentliches Concert-Institut für Aufführung von Symphonieen und anderen Orchestersachen, Trio's und Quartetten. Desto eifriger wurden diese Zweige von Freunden der Musik geübt, und wir sehen die regelmässigen Quartett-Productionen, die „*Concerts spirituels*" und die „Gesellschaft der Musikfreunde" sich aus dem musicalischen Privatleben herausbilden. Dr. L. v. Sonnleithner, der noch die volle Mittagshöhe dieser Periode erlebte und als besonders gesuchtes Mitglied alle besseren musicalischen Privat-Cirkel durch sein Talent unterstützte, hat in einer Reihe von „Musicalischen Skizzen aus Alt-Wien" (in den wiener „Recensionen" vom J. 1861, Nr. 47 ff.) uns Spätergeborenen den besten Einblick in jene Zustände verschafft. Mit dem Anfange des Jahrhunderts waren die meisten der hervorragenden Haus-Capellen aufgelöst, die hochgestellten Mäcene grösstentheils verschwunden: die Tonkunst flüchtete unter den Schutz des bescheidenen Mittelstandes. Im Hause des Herrn Joseph Hochenadl, Beamten der k. k. Hof-Kriegsbuchhaltung, dessen Frau und Kinder sehr musicalisch waren, fanden regelmässige Aufführungen von Haus- und Kammermusik Statt, mitunter sogar von ganzen Oratorien, Cantaten und älteren Opern (bei Clavier-Begleitung), in den Jahren 1810 bis 1824. Unter den mitwirkenden Dilettanten bemerken wir die später so berühmt gewordene Sängerin Caroline Unger, den Violinspieler Georg Hellmesberger Vater (später Primgeiger des Hof-Operntheaters), und den Hofrath Kiesewetter, der nicht nur als Sänger mitwirkte, sondern oft Clavier-Auszüge von Oratorien u. dgl. eigens verfasste. Kiesewetter's Sammelgeist hatte ihn keineswegs dem blühenden Leben der Musik entfremdet, ein gewählter Kreis von Musikfreunden versammelte sich an gewissen Festtagen um die Mittagsstunde bei ihm; die Productionen daselbst waren ganz eigentlich die ersten „historischen Concerte" in Wien und sind im strengen Sinne auch die letzten geblieben. Sie mögen im Jahre 1817 begonnen haben und wurden bis zum Jahre 1838 fortgesetzt. Geistliche und weltliche Compositionen aus früheren Jahrhunderten, aller Schulen und Nationen, wurden hier mit Eifer und Andacht ausgeführt. Einer der vorzüglichsten Hausaltäre des musicalischen Cultus in Wien war die Wohnung des Advocaten Dr. Ignaz von Sonnleithner. Sohn eines geachteten Rechtsgelehrten und Tonsetzers (Dr. Christoph Sonnleithner) und Vater eines solchen (Dr. Leopold v. Sonnleithner), vereinigte auch Ignaz diese beiden Qualitäten. Eine bedeutende Zahl von Kunstfreunden und Künstlern fand sich bei ihm in den Jahren 1815 bis 1824 zu regelmässigen Uebungen ein, die bald den Namen „Productionen" verdienten. Kammermusik, Arien, Chöre und die zu jener Zeit sehr beliebten Quartett-Arrangements von Ouverturen und Symphonieen, auch von ganzen Opern und Oratorien, wechselten in zweckmässiger Folge. Die Sonnleithner'schen Kränzchen sind uns dadurch besonders wichtig, dass in ihnen und durch sie zuerst Franz Schubert's Lieder und Vocal-Quartette einem grösseren Kreise bekannt wurden, wie denn auch (1820) Leopold v. Sonnleithner das erste Werk Schubert's, den Erlkönig, in Folge einer solchen Privat-Aufführ-

rung auf eigene Kosten herausgegeben und damit die Laufbahn dieses genialen Tondichters factisch eröffnet hat.

Der Eifer der musicalischen Dilettanten blieb nicht überall bei Gesang und Kammermusik stehen. Es bildeten sich auch kleine Orchester-Vereine. Ein solcher hatte seine bescheidenen Anfänge im Elternhause Franz Schubert's. Papa Schubert und seine Söhne (in dieser Schullehrer-Familie war ja Alles musicalisch) versammelten wöchentlich zwei Mal einige wenige Freunde bei sich zu musicalischen Unterhaltungen, meist auf dem Gebiete der Quartett-Musik. Die bescheidene Schullehrer-Wohnung in Lichtenthal wurde bald zu klein für diese Versammlungen. In das gastfreundliche Haus des Kaufmannes Frischling, dann des tüchtigen Orchester-Geigers Hatwig übertragen, erweiterte sich dieser Dilettanten-Kreis allmählich zu einem kleinen Orchester, das im Jahre 1818 schon hinreichend eingespielt war, um Symphonieen von Haydn, Mozart, Romberg und die zwei ersten von Beethoven gut vorzutragen. Für diesen Privat-Musikverein „im Gundelhof" componirte Fr. Schubert eine Symphonie in *B-dur* „ohne Trompeten und Pauken", eine grössere in *C-dur* [die jetzt gedruckte?] und die schnell beliebt gewordene „Ouverture in italiänischem Stil". Die Kosten dieser „Uebungen" wurden in den Jahren 1815 bis 1818 durch mässige Beiträge der Mitwirkenden bestritten. Im Jahre 1819 nahm die Schubert'sche Gesellschaft (die inzwischen in Herrn Pettenkofer's Wohnung auf dem Bauernmarkt übersiedelt war) auch Concertstücke, endlich auch ganze Oratorien in ihr Repertoire auf. Damit hatte die Gesellschaft ihren Gipfelpunkt erreicht; die Uebungen waren in Productionen verwandelt. Wir sehen an diesem Beispiele (wie an zahlreichen ähnlichen) das naturgemässe, immer unabweisbarer sich meldende Drängen an die Oeffentlichkeit. Zufällige Ereignisse führten im Herbste 1820 die Auflösung dieses Privat-Vereins herbei.

Es lag in der Natur der damaligen Musik-Verhältnisse überhaupt und im Wesen der Kammermusik insbesondere, dass diese ihre überwiegende Pflege im häuslichen Kreise fand. Das Streich-Quartett fand man bei seinen musicalischen Freunden allerwärts und konnte es leicht selbst im eigenen Hause herstellen — ein Drängen in die Oeffentlichkeit war hier kein dringendes Bedürfniss. Erst als der Ruf von Schuppanzigh's Meisterschaft im Quartettspiel sich verbreitete, fühlte auch das grosse Publicum den Wunsch, davon profitiren zu können.

Ignaz Schuppanzigh war der erste (und seiner Zeit einzige) Künstler, der in Wien regelmässige Quartett-Productionen gegen Abonnement veranstaltete, Anfangs im Saale des Gasthofes „Zum römischen Kaiser", später im alten Musik-Vereinssaale. Seine Quartett-Collegen waren Linke (Violoncell), Sina (zweite Violine), Franz Weiss (Viola). Diese Quartett-Productionen waren sehr beliebt und zahlreich besucht. Nr. 43 der Wiener Musik-Zeitung vom Jahre 1813 bringt die Abonnements-Anzeige von Schuppanzigh's „schon seit mehreren Jahren in zwei Perioden gegebenen Violin-Quartetten". Dieser schöne Verein, heisst es weiter, dankt seine Entstehung dem Kunstsinne des Grafen Razumowsky, dessen besondere Liebe zum Violin-Quartett die Virtuosen Schuppanzigh, Linke (Cello) und Weiss (Viola) um sich versammelt hat.

Das Abonnement für „acht Darstellungen" betrug 10 Fl. — Wenn Schuppanzigh die Saison in Wien zubrachte (er war manchmal auf Reisen), setzte er diese Quartette regelmässig fort. Gegen das Ende der zwanziger Jahre fanden sie (an sechs nach einander folgenden Sonntagen) Abends von $4^1/_2$ bis $6^1/_2$ Uhr im kleinen Musik-Vereinssaale („Zum rothen Igel") Statt; das Abonnement zu 10 Fl. W. W. für sechs Productionen. Von dieser Zeit an blieb bis heute der Sonntag Nachmittag (5 bis $6^1/_2$ oder 7 Uhr) den öffentlichen Quartett-Productionen bestimmt; nur ganz vorübergehend taucht noch ein oder das andere Mal die „Mittagsstunde" auf.

Joseph Böhm, der sich in Wien zum ersten Male in den Zwischenacten einer Vorstellung des Burgtheaters producirt hatte, eröffnete am 20. November 1816 eine Reihe von sechs Quartett-Productionen im „Römischen Kaiser" (an Freitagen Mittags). Wir finden dabei schon Merk als Cellisten. — Auch später im Jahre 1821 unternahm es Joseph Böhm, die durch einige Jahre ausgesetzten, von Schuppanzigh gegründeten Quartett-Unterhaltungen im Prater wieder aufzunehmen. Sie begannen am 1. Mai und fanden im ersten Kaffeehause der Prater-Allee Morgens um 8 Uhr Statt. Also eine Uebertragung der Augarten-Morgen-Concerte in eine grössere Umgebung und ein kleineres Genre. Holz, Weiss und Linke bildeten mit Böhm das Quartett. Clavierstücke bildeten nun einen Bestandtheil des Programms. Demoiselle Förster spielte sogar den ersten Satz von Hummel's *A-moll*-Concert. Die Quartettspieler leisteten so Tüchtiges, dass die Musik-Zeitung (Nr. 40 von 1821) entzückt ausruft: „So muss man Beethoven's und Mozart's Quartette spielen hören!"

Fast scheint es, als ob Böhm momentan Schuppanzigh vergessen gemacht hätte. Dieser, inzwischen in Russland angesiedelt, kam im Frühling 1823 auf Besuch nach Wien und gab am 4. Mai ein — trotz aller Anpreisungen der Journale — schlecht besuchtes Concert, worin er ein Violin-Concert von Maurer und eine Polonaise — damals unentbehrlich — spielte. Ende September eröffnete Schuppanzigh, der durch seinen Eintritt in die k. k. Hofcapelle

nun dauernd an Wien gefesselt ward, wieder seine Quartette mit Holz, Weiss und Linke im Musik-Vereinssaale. (Sechs Productionen 10 Fl. W. W.) Im Februar 1824 gab er wieder einen Cyklus von sechs Quartett-Abenden. Darunter kam Haydn 4, Mozart 5, Beethoven 6, Fr. Weiss 1, Fr. Schubert 1 Mal zur Aufführung. Von dem „Neuen Quartett" des letzteren berichtet die Musik-Zeitung (Nr. 12 von 1824) einfach, „man müsse es öfter hören, um dasselbe beurtheilen zu können". Schuppanzigh's Quartette finden wir fortan regelmässig um $4^1/_2$ Uhr an Sonntagen im Musik-Vereinssaale. Ihm ist die reichlichere Vertretung Beethoven's im Quartettfache zu danken; sein persönlicher Verkehr mit dem Meister konnte ihn auch tiefer in dessen schwierigere Schöpfungen einweihen. Im Jahre 1829 gab Schuppanzigh vier Quartett-Unterhaltungen im „Römischen Kaiser", das Abonnement zu 3 Fl. C.-M., „wobei jeder Abnehmer ein Damen-Billet gratis erhält". Diese wunderliche Begünstigung ist uns in den wiener Concert-Annalen nur dieses eine Mal vorgekommen.

Nach Schuppanzigh und Böhm trat ein längeres Brachliegen der öffentlichen Quartett-Musiken ein, bis 1845 Leopold Jansa und Jos. Hellmesberger 1849 die regelmässige Pflege derselben wieder aufnahmen.

Aus Göttingen.

Nachträglich und in Kürze berichte ich Ihnen, geehrter Herr Redacteur, über die im vergangenen Winter-Semester Statt gefundenen Concerte, und beginne mit den akademischen Concerten des Musik-Directors Hille, welche den eigentlichen Mittelpunkt des musicalischen Lebens hier bilden. Ein grosser Fortschritt ist es unstreitig, dass jetzt in jedem dieser Concerte das Orchester zur Verwendung kommt, was noch vor zwei Jahren der unzulänglichen Kräfte und Mittel wegen nicht möglich war. Freilich bedarf es Seitens des Dirigenten eines aussergewöhnlichen Aufwandes an Zeit und Mühe, um die aufzuführenden Werke einzustudiren, aber es ist denn doch die Möglichkeit gegeben, das musicalische Publicum nach und nach mit den Werken unserer Meister aus der Vergangenheit und Gegenwart bekannt zu machen, eine Aufgabe, die in sich lohnend genug sein dürfte, um Zeit und Arbeit an deren Lösung zu setzen, zumal zu hoffen steht, dass die Schwierigkeiten sich mit der Zeit verringern werden. Dass keine Mühe gescheut war, haben die diesmaligen Aufführungen bewiesen, die, abgesehen von hier und da vorgekommenen kleineren Verstössen, wie sie bei fast allen Orchestern vorkommen, eine strengere Kritik nicht zu scheuen brauchen. Und wenn z. B., wie es hier vorkam, unmittelbar vor Beginn der Beethoven'schen *C-moll*-Sinfonie der erste Flötist und der erste Clarinettist plötzlich erkranken und durch sofortige anderweite Besetzung dieser Instrumente aus dem Orchester die Aufführung des Werkes keine Störung erleidet, so ist daraus jedenfalls zu entnehmen, dass das Orchester tüchtige Elemente in sich schliessen muss, — übrigens, nebenbei bemerkt, ein gewagtes Unternehmen von Seiten des Dirigenten, für dessen Gelingen er sich bei Fortuna bedanken mag.

In den fünf akademischen Concerten kamen folgende Orchesterwerke zur Aufführung: die *C-moll*-Sinfonie von Beethoven, die erste (in *C*) von Gade, die *A-dur* von Mendelssohn, die Jubel-Ouverture von Weber, Ouverture zur Zauberflöte, zu „Aladin" von Karl Reinecke, die erste Leonoren-Ouverture (in *C*) von Beethoven und sodann die ganze Musik zum Sommernachtstraum, das von Gisbert Frhrn. v. Vincke dazu verfasste Gedicht von dem bekannten Literarhistoriker Dr. Karl Goedeke gesprochen. Mendelssohn's reizende Musik, zum ersten Male vollständig aufgeführt, interessirte in hohem Grade. Dagegen wollte die Reinecke'sche Ouverture, die andere Novität, dem Publicum nicht recht munden. Es ist auch nicht zu läugnen, dass ihr der rechte natürliche Fluss fehlt, obwohl sie interessante und feine Züge genug bietet. Am wenigsten hat mir der nicht gerade originel zu nennende Schlusssatz gefallen. — Herr Karl Hill aus Frankfurt sang zwei Arien aus „Paulus" und aus der „Schöpfung" und Lieder aus dem Lieder-Cyklus „Ein frühes Liebesleben" von E. Hille. Der ausgezeichnete Sänger ward auch jetzt wieder wie früher mit Beifall reich bedacht. Nicht weniger Anerkennung erwarb sich der Pianist Herr Martin Wallenstein aus Frankfurt durch den gediegenen Vortrag des *D-dur*-Concertes von Mozart und kleinerer Sachen von Bach und Schumann. Herr Concertmeister C. Bargheer aus Detmold spielte das Beethoven'sche Violin-Concert und die Chaconne von J. S. Bach. Das Publicum und die Kritik waren einstimmig im Lobe, und der Berichterstatter stimmt vollständig bei. Ferner sang die hiesige vortreffliche Sängerin Frau Ulrich Recitativ und Arie aus Rinaldo von Händel und die Schubert'schen Mignonlieder, und zwar schön und zu Aller Freude.

Ausserdem brachten die Concerte von kleineren Chorsachen die Cantate „Der Sturm" von Jos. Haydn, die Morgen-Hymne aus der „Vestalin", Volkslieder für Männerstimmen, vom Studenten-Gesangverein gesungen, und Lieder für Frauenstimmen von R. Schumann.

Im dritten akademischen Concerte wurde der „Messias" von Händel aufgeführt unter Mitwirkung zweier Gäste aus Kassel, der Frau Hempel-Kristinus und des Herrn

Denner. Erstere besitzt einen ausgiebigen, kräftigen Alt von bedeutendem Umfange und leistete sehr Tüchtiges, und Herr Denner, der die Partie zum ersten Male sang und eben desshalb wohl anfänglich mit einiger Befangenheit zu kämpfen hatte, ist der glückliche Besitzer einer volltönenden und weichen Tenorstimme, wie sie sich zur Reproduction von Oratorien-Partieen besonders eignen dürfte. Herr Denner ist übrigens nicht Sänger von Fach, sondern Dilettant. Bei dem oft sehr fühlbaren Mangel an Tenoristen möchte ich die Leiter von Oratorien-Vereinen auf diesen Sänger aufmerksam machen, und bin der Meinung, dass er bei fortgesetztem eifrigem Studium ein zweiter Hill werden könnte, in Tenor übersetzt. Das Zeug dazu scheint er zu haben. Die schon vorher erwähnte Frau Ulrich war eine Vertreterin der Sopran-Partie, wie wir sie uns nicht besser wünschen, und den Bass-Part hatte ein sangeskundiger Student übernommen, der ihn im Ganzen recht befriedigend durchführte. Würden überall die Chöre gesungen, wie von unserer Sing-Akademie, so hätte Händel sicher keine Ursache zur Klage, wie denn überhaupt die ganze Aufführung, von Kleinigkeiten abgesehen, eine wohl abgerundete und gelungene zu nennen war.

Ausser den akademischen Concerten fanden noch zwei zum Besten Schleswig-Holsteins veranstaltete Concerte Statt. Das erste gaben die hiesigen verbundenen Männer-Gesangvereine unter Hille's Leitung, und wurde dasselbe auch von dem gerade hier anwesenden Concertmeister C. Bargheer aufs zuvorkommendste durch treffliche Violin-Vorträge unterstützt. Die interessantesten Gesangs-Nummern des Programms waren die Sturmes-Mythe von Fr. Lachner und der Altdeutsche Schlachtgesang von Jul. Rietz, beide mit vollem Orchester aufgeführt. Das zweite Concert gaben die Herren Concert-Director Joachim, Capellmeister Scholz und Hof-Opernsänger Bletzacher aus Hannover, die freundlich begrüsst und verdienter Maassen mit Beifall in reichster Fülle belohnt wurden. Die auf dem Programm besonders hervortretenden Namen waren Bach, Beethoven, Tartini, Spohr. Bei beiden Concerten waren die Räume bis auf den letzten Platz gefüllt.

Zum Schlusse erwähne ich noch eines Concertes, das Ende Mai Capellmeister G. Herrmann aus Lübeck nebst dessen Tochter hier gab. Derselbe führte darin ein von ihm componirtes Octett für Streich-Instrumente auf, das von einem bedeutenden Talente des Componisten Zeugniss ablegt und sich auch den Beifall des Publicums zu erringen wusste. Von den vier Sätzen möchte ich dem reizenden Scherzo und nächst diesem dem ersten Satze den Preis zuerkennen. Das interessante Werk verdient alle Beachtung und wird sich zweifelsohne in den betreffenden musicalischen Kreisen bald Eingang zu verschaffen wissen. In dem ersten Satze des eilften Concertes von Spohr und Variationen von Vieuxtemps zeigte sich Herr Herrmann auch als gewandten Solo-Geiger aus der älteren Schule. Ich für meinen Theil hätte nun freilich lieber gesehen, wenn Herr Herrmann das Spohr'sche Concert vollständig gespielt und dafür die unbedeutende Vieuxtemps'sche Composition weggelassen hätte; und so wird es auch Anderen ergangen sein. Fräulein Herrmann sang „*Ah perfido*" von Beethoven, Lorelei von Fr. Liszt und zwei Lieder von G. Nicolai und G. Herrmann. In der Mittellage besitzt die Stimme viel Klang und Kraft, wogegen die Höhe noch etwas absticht. Die Lorelei war keine für die Stimme der jungen Dame günstige Wahl. Im Uebrigen sang dieselbe mit Geschmack und Wärme, und fanden ihre Vorträge, von denen ich die der beiden Lieder besonders hervorhebe, verdiente beifällige Aufnahme.

Göttingen, im Juni 1864.

Zweites Sängerfest des rheinischen Sängerbundes in Köln. Der 93. Psalm von F. Hiller.

Der rheinische Sängerbund hat sich im Jahre 1862 als ein Zweig des grossen deutschen Sängerbundes, der seine Entstehung aus dem nürnberger Gesangfeste (1861) herleitet, gebildet*) und im vorigen Jahre zu Aachen sein erstes Fest gegeben (vgl. Jahrg. 1863, Nr. 37). Durch örtliche Verhältnisse bewogen, hatte die Stadt Aachen damit einen internationalen Gesang-Wettstreit verbunden; da die dortigen Rücksichten in Köln wegfielen, so war das zweite Sängerfest des Bundes ein rein deutsches, an dem sich 30 mehr oder weniger zahlreiche Vereine (der Bund zählt deren 42) betheiligten. Die leitenden kölner Vereine waren die Polyhymnia (Dirigent R. Zerbe), der Apollo (W. Eisenhuth), die Germania (Radermacher), der Liederkranz (Kufferath). Das Concert fand Sonntag den 12. d. Mts. im grossen Gürzenichsaale Statt, fand aber in Hinsicht auf zahlreichen Besuch nicht die Theilnahme, die es verdient hätte.

Das Programm enthielt an Gesammt-Aufführungen ausser zwei Ouverturen (Oberon von Weber und Concert-Ouverture über Wilhelm's Lied: „Die Wacht am Rhein", von Rob. Zerbe, k. pr. Regiments-Capellmeister

*) Ein anderer ist „der rheinische Sängerverein", welchen, unabhängig vom deutschen Sängerbunde, der kölner Männer-Gesangverein (Franz Weber), die Liedertafel von Aachen (Fritz Wenigmann), von Crefeld (Karl Wilhelm), von Elberfeld (Weinbrenner), die Concordia von Bonn (Brambach) und der Männer-Gesangverein von Neuss (Hartmann) im April 1863 gebildet haben. Vergl. 1863, Nr. 38 und 41.

in Köln, neu): „Begrüssungschor" von Wolfg. Müller und W. Eisenhuth, Meeresstille u. s. w. von C. L. Fischer (von ihm selbst dirigirt), „Rheinlied" von V. Lachner, „Der 93. Psalm" von Ferd. Hiller, neu (vom Componisten dirigirt), „Siegesgesang der Deutschen nach der Hermannsschlacht" von F. Abt, neu (vom Componisten dirigirt), „Frühlingsgruss" von V. Lachner, „Das deutsche Lied" von Stoltze und P. F. Schneider. — Dazwischen Einzel-Vorträge durch die crefelder Concordia (H. Friese), die aachener Concordia (C. F. Ackens), die neuwieder Liedertafel (C. Löcher), den M.-Gladbacher Liederkranz (H. Zimmermann).

Im Ganzen wurde, was Präcision und Sicherheit betrifft, gut gesungen, und die Ausführungen gaben Zeugniss von ernster und fleissiger Einübung; auch der Vortrag zeugte von künstlerischem Streben, welches aber, da viele jüngere Vereine betheiligt und auch die Stimmen an sich nicht überall gleich klangvoll und biegsam waren, nicht immer sein Ziel erreichte. So war es natürlich, dass trotz der Tüchtigkeit einzelner Vereine (von denen z. B. die Concordia von Aachen und der Liederkranz von M.-Gladbach bei ihren Einzel-Vorträgen Auszeichnung erwarben) der Wohllaut des Gesammttones nicht jene innige Verschmelzung erreichte, die dem Männergesange seinen besonderen Reiz gibt. Höchst erfreulich waren aber die Reinheit, Richtigkeit und Präcision, mit der schwierige Werke, wie z. B. Ferd. Hiller's Psalm, gesungen wurden, was einen Fleiss und eine Liebe zur Sache bei allen Vereinen bekundet, welche die höchste Anerkennung verdienen, und das um so mehr, da ein grosser Theil der Mitglieder derselben mit der Tagesarbeit so beschäftigt ist, dass sie sich die Zeit zu den Singübungen von ihren Erholungsstunden absparen müssen, worin sie manchen anderen Vereinen, deren Glieder über weit mehr freie Zeit zu verfügen haben, voranstehen.

Von den neuen, für das Fest bestimmten Compositionen ist der 93. Psalm: „Der Herr ist König und herrlich geschmückt", von F. Hiller die umfangreichste und bedeutendste. Das Werk — in der Reihe das 112. des Meisters — ist in demjenigen Oratorienstile geschrieben, in welchem Mendelssohn und Hiller die einfache, kräftige Form der älteren Meister mit der neueren Auffassungsweise musicalischer Texte vereinigt und mit Freiheit erweitert haben, ohne desshalb die Polyphonie, die bisher fast alleinige Grundlage der kirchlichen Vocalmusik, aufzugeben. Diese in der Zeit wurzelnde und eben dadurch vollkommen berechtigte Schreibart macht denn auch nothwendiger Weise von den ungeheuren Fortschritten der Instrumental-Musik und der Verstärkung des Orchesters durch eine wesentlich in das Ganze eingreifende Behandlung des Orchesters einen anderen Gebrauch, als ihn die älteren Kirchen-Componisten machen konnten. Das Bedürfniss dazu fühlten diese so gut, wie die neueren, das sehen und erfahren wir aus der Art und Weise, wie sie die Orgel als Orchester-Instrument benutzten, ferner — was noch selten oder gar nicht von dieser Seite betrachtet worden ist — wie sie diejenigen Instrumente, für deren imponirende Wirkung sie Virtuosen besassen, z. B. die Trompeten, nicht bloss zur Verstärkung des Glanzes der Chöre, sondern sogar zur Begleitung und obligaten Secundirung der Arien in der Kirchenmusik mit Vorliebe anwandten. So hat denn auch Hiller in diesem seinem neuesten Werke ernsten Stils den Gesangstimmen das volle Orchester: Geigen-Quartett (oder, wie man heutzutage richtiger sagen muss: Geigen-Quintett, da das Violoncello in der Regel selbstständig behandelt wird), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, ferner 4 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, 3 Posaunen und Tuba zugesellt und hat diese drei Instrumental-Chöre höchst wirkungsvoll und keineswegs erdrückend, aber auch nicht untergeordnet, sondern als ebenbürtige Genossen des Sängerchors zu einem Ganzen verschmolzen, in welchem die Violinen und höheren Holz-Blaseinstrumente um so wesentlicher für die Vervollständigung der weiten Harmonie sind, als die Männerstimmen sich nur in der mittleren und tiefen Tonregion bewegen. Wir halten es nämlich für einen Irrthum (den wir wohl hauptsächlich Mendelssohn zu verdanken haben, der sonst nicht leicht in solchen und ähnlichen Dingen einen Fehlgriff that, aber seinen schönen Hymnus „An die Künstler" nur mit Blechmusik begleitete), dass man Männerchöre nur mit Blech-Instrumenten begleiten zu müssen glaubt, was nur bei Gesängen, die im Freien ertönen sollen, zu billigen ist. Man nehme einmal den Priesterchören von Mozart in der Zauberflöte und dem Chor der Gefangenen in Beethoven's Fidelio das Orchester hinweg und die Wirkung wird verloren sein. Daher haben mit Recht die Männer-Gesangstücke mit ganzem Orchester, wie C. L. Fischer's „Meeresstille und glückliche Fahrt", und J. Rietz's „Dithyrambe", überall gefallen, wovon der rauschende Applaus, mit welchem das erstere, vom Herrn Componisten dirigirt, auch jetzt wieder in dem Concerte, von dem wir sprechen, aufgenommen wurde, das lebendigste Zeugniss gab.

Die Composition Hiller's (Haupt-Tonart *C-dur*) enthält 1. ein *Allegro maestoso*, $^4/_4$, *C-dur*, auf die zwei ersten Verse des Psalms; 2. ein *Allegro con fuoco*, $^3/_4$, in *C-moll*, auf die zwei folgenden, das bei den Worten: „Aber der Herr ist noch grösser", in *Es-dur* fällt und eine reiche Phantasie in prächtiger Tonfülle entfaltet. Ihm folgt ein *Andante con moto*, $^2/_4$, in *E-dur*, ein zart melodischer Satz auf die Worte: „Heiligkeit ist die Zierde Deines Hauses ewiglich", welcher zugleich würdig und lieblich gehalten

ist, was nur bevorzugten Talenten gelingt. Dieser Nummer schliesst sich der Anklang an das erste Maestoso: „Der Herr ist König", an, dem unmittelbar im *Allegro vivace*, 4/4, *C-dur*, ein fugirtes „Halleluja" folgt, welches mit sehr richtigem Gefühle für die so schwer in der engen Harmonie der Männerstimmen zu erreichende Klarheit fast nur dreistimmig (Tenor und erster und zweiter Bass), vortrefflich zu einem glänzenden Schlusse geführt ist. Hiller hat mit dieser Composition ein werthvolles und zugleich sehr dankbares Gesangstück für Männer-Gesangvereine geliefert. Der, wie schon gesagt, sehr wackeren Ausführung unter seiner Direction wurden die lautesten Ovationen zu Theil*).

Herr Hof-Capellmeister F. Abt dirigirte ebenfalls persönlich seine neue Composition: „Siegsgesang der Deutschen", für Chor und Instrumental-Begleitung, welche dem beliebten Lieder-Componisten, der auch in diesem Werke dem Charakter eindringlicher Popularität mit Erfolg treu geblieben ist, einen donnernden Applaus bereitete.

Auch die zwei neuen Compositionen: „Gruss am Rheine", von Wolfg. Müller, für Männerchor von W. Eisenhuth, und eine Ouverture für Orchester mit Benutzung von Wilhelm's Lied: „Die Wacht am Rhein", von Rob. Zerbe, erwarben lebhaften Beifall; namentlich ist die Ouverture ein Musikstück, welches dem Componisten Ehre macht und Talent und Geschick in der Factur bekundet.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 17. Juni. Gestern Abend eröffnete die italiänische Opern-Gesellschaft ihr Gastspiel im Stadttheater mit Bellini's lieblich idyllischer *Sonnambula*. Die eben gebrauchten Prädicate der Musik dieser Oper können mit vollem Rechte auch auf die Darstellerin der Amine, Mademoiselle Vitali, angewandt werden, welche durch ihren Gesang und ihr Spiel die Gunst des Publicums an diesem ersten Abende zwar nicht durch imponirende Glanz-Effecte, die auch nicht angebracht gewesen wären, erobert, aber durch Reiz und Anmuth und vollendete Gesanges-Technik gleich im Augenblick gewonnen, und sie nicht bloss für den Augenblick, sondern auf die Dauer sich gesichert hat. Denn den schönen Ton einer so reinen, frischen Silberstimme und den gefühlvollen, unaffectirten Vortrag, der selbst bei den kleinen, mit grosser Zierlichkeit hingeworfenen Fioriturен immer natürlich bleibt, wird man stets wieder mit wahrem Vergnügen hören. Die ganze Erscheinung der jungen Künstlerin ist in Harmonie mit ihrem Gesange; beide haben nichts Grosses und Blendendes, aber etwas ungemein Liebliches und von der Gunst der Grazien Geweihtes. Ihre musicalische Bildung und Schule ist vortrefflich. Es ist demnach in jeder Hinsicht ein Kunstgenuss und eine Freude, ihrer Darstellung zu folgen, zumal da der Wohllaut ihres Gesanges und das Maasshalten im dramatischen Ausdrucke, welches sonst die Italiänerinnen nicht im richtigen Grade und die deutschen Sängerinnen heutzutage leider noch weniger als jene beachten, dem gebildeten Zuhörer wahrhaft wohl thut. Wie sehr aber ein solcher Gesang, der seinen Werth in den künstlerischen Vortrag setzt und die Gränzlinie des Schönen auch im leidenschaftlichen Ausdrucke inne hält, auch auf das ganze Publicum mit einer Art von Zauber wirkt, das bewiesen gestern der rauschendste Applaus und die wiederholten Hervorrufe.

Wenn wir also die londoner Berichte über Mademoiselle Vitali vollkommen bestätigen können, so ist dies nicht ganz so derselbe Fall bei dem Tenor Herrn Baragli, was zum Theil daran liegt, dass wir in Deutschland an den echten Tenor-Timbre der meisten italiänischen Tenoristen, der gar nicht in die Region des Baritons überstreift, nicht gewöhnt sind, und zweitens an dem Tremoliren, womit das deutsche Publicum bei seinem Sinne für die reine Tonschönheit selbst bei mässiger Anwendung sich niemals befreunden wird, geschweige denn bei übermässigem Gebrauche desselben. Trotzdem bleibt Herr Baragli eine sehr interessante Künstler-Individualität, denn er ist in Bezug auf musicalische Bildung und Schule ein ganz vortrefflicher Sänger, welcher die Coloratur mit einer so vollendeten Correctheit, Rundung und Weichheit vorträgt, wie man sie nur höchst selten von einer Männerstimme hört, was seinem Lehrer, Herrn Ronzi in Florenz, grosse Ehre macht. Dabei ist Herr Baragli ein sehr guter Schauspieler, der sich mit Natürlichkeit und Sicherheit in allen Situationen seiner Rolle bewegt. Diese beiden Eigenschaften, vollendete Technik und das Talent der Darstellung, machen es uns zur Pflicht, die späteren Vorstellungen, wo Herr Baragli in anderen Charakteren auftreten wird, abzuwarten und einstweilen allen unseren Sängern und Dilettanten zu empfehlen, die Gesanges-Technik dieses Künstlers mit Aufmerksamkeit zu beobachten. — Herr Antonucci gehört zu den glücklichen Bassisten (oder tiefen Baritonisten), welche nur einen Ton klingen zu lassen brauchen, um sogleich alle Zuhörer für sich einzunehmen. Bekanntlich lässt sich aus der Rolle des Grafen nichts machen; aber die kleine Romanze und die wenigen Recitative zeigten sehr wohl die sonore Stimme, eine vortreffliche Aussprache und einen würdigen Vortrag. Wir freuen uns auf die Leistungen dieses Künstlers in grösseren Partieen.

Paris. Die grosse Oper hat vom 1. April 1863 bis 31. März 1864 eingenommen 1,420,910 Frcs. und an Autorenrechten bezahlt 85,406 Frcs. — Die komische Oper eben so 1,109,760 und 131,538. — Das *Théâtre lyrique* eben so 863,994 und 86,337. — Sämmtliche Theater-Einnahmen in Paris betrugen 12,991,015, die Autoren-Antheile 1,335,960 Frcs.; die ersten 167,572 mehr, als im vorhergehenden Jahre, die Autoren-Antheile 19,689 Frcs. mehr. — Aus der Provinz haben die letzteren sich auf 436,363 Frcs. belaufen; in ganz Frankreich haben mithin die dramatischen und musicalischen Autoren an Antheilen von den Aufführungen ihrer Werke 1,772,323 Frcs. erhalten.

Ankündigungen.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

*) Der 93. Psalm für Männerchor und Orchester. Franz Lachner in Hochachtung und Freundschaft zugeeignet von Ferd. Hiller. Op. 112. Clavier-Auszug. (43 S. Fol.) Leipzig und Winterthur, bei J. Rieter-Biedermann. Pr. 2 Thlr. (Chorstimmen Tenor I. und II., Bass I. und II., à 10 Sgr. — Partitur und Orchesterstimmen in Abschrift zu beziehen.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 26. **KÖLN, 25. Juni 1864.** **XII. Jahrgang.**

Zur Geschichte des Concertwesens in Wien.

Von Dr. Eduard Hanslick.

II.

(S. Nr. 25.)

In den Verzeichnissen der Oratorien, welche die Pensions-Gesellschaft österreichischer Tonkünstler seit ihrer Gründung im December 1772 durch den hochverdienten Hof-Capellmeister Gassmann im Burgtheater im Advent und in der Charwoche veranstaltete, finden wir auch Opern, die ganz oder theilweise als Concerte gegeben wurden, z. B. *Ifigenia in Tauride* von Traetta, Scenen aus *Fedra* von Paesiello, *La Clemenza di Tito* von Mozart, Castor und Pollux vom Abt Vogler (1803), Tamerlan von Winter (1805) u. s. w. — Eben so weltliche Cantaten, z. B. Hercules am Scheidewege von Hasse, Venus und Adonis von Weigl, „Der Retter in Gefahr" von Süssmayer u. s. w. — Von Händel kommt zuerst 1779 Judas Maccabäus als „geistliches Singspiel" vor, 1806 wiederholt, und dann von 1820 an Samson u. s. w. nach Mosel's, doch schon 1806 der Messias nach Mozart's Bearbeitung. — Auch Passionen kommen vor von Salieri, Starzer und Weigl.

Nächstdem war die „Gesellschaft der Musikfreunde" der wichtigste und bis jetzt noch wirksamste Verein, der aus dem Dilettantismus hervorging. (Siehe in Hanslick's Aufsatze die Geschichte ihrer Gründung und die Programme ihrer Musikfeste und regelmässigen Gesellschafts-Concerte von 1812 an.)

Neben dieser Gesellschaft kam das Institut der *Concerts spirituels* auf. Mosel sagt über die Gründung dieser Concerte in der wiener Allgem. Musical. Zeitung (vom 5. April 1820): „Jedermann, der die Tonkunst wahrhaft ehrt, hat mit tiefem Kummer gesehen, welche Wendung hier in den letztverflossenen Jahren das Musikwesen genommen hat." Es folgen nun Klagen, „dass musicalische Taschenspielereien an die Stelle gefühlvollen Vortrages getreten, die Symphonieen von Mozart, Haydn, Beethoven allenthalben verschwunden sind" u. s. w. „Da macht Herr Gebauer den Vorschlag, eine eigene Gesellschaft von mässiger Zahl zu bilden, die mit Ausschliessung aller Concertmusik und alles Bravourgesanges bloss Symphonieen und Chöre zur Aufführung bringe."

Man sieht, die Spirituel-Concerte hatten sich eine viel strengere Regel vorgeschrieben, als die Gesellschafts-Concerte. Alle vierzehn Tage fand ein solches Spirituel-Concert Statt (an Freitagen von 4—6 Uhr), Anfangs im Saale zur „Mehlgrube" — dem Speisesaale des jetzigen „Hotel Munsch". Mosel nennt ihn „zu einem Tempel Polyhymnia's in mancher Beziehung nicht ganz angemessen, aber von trefflichem akustischem Bau". Im Jahre 1821 (Wiener Musik-Zeitung Nr. 89) schreibt Kanne über denselben Verein: „In Wien, wo die *Concerts de mélange* so sehr gebräuchlich sind, ereignet es sich selten, dass man das schönste Werk der reinen Musik, die Symphonie, ordentlich zu hören bekommt. Denn entweder werden wir damit nach Art der Köche servirt, welche von wilden Schweinen auch nur den Kopf auf die Tafel setzen, oder man servirt sie wie das beste Stück vom Biber und gibt noch am Schlusse das letzte Allegro Preis, um das Gescharre der Weggehenden einiger Maassen mit Musik zu begleiten. Um so mehr muss man sich freuen, wenn nun ein redlich gesinnter Musiker wirklich ganze Symphonieen aufführt." Dieses freudenvolle Aufheben, was davon gemacht wurde, ganze Symphonieen aufgeführt zu hören, ist charakteristisch. In dieser Richtung haben die Spirituel-Concerte segensreich gewirkt. Ihr sterblicher Punkt lag in der Mangelhaftigkeit der Aufführungen. Nach dem ursprünglichen Plane sollte nämlich alles *a vista*, ohne vorhergegangene Probe executirt werden. Nur besonders schwierige Werke nahm man ganz oder theilweise

vor dem Concerte einmal probeweise vor. Dieser Urzustand genügte vollkommen, so lange die Ausführenden vollständig „unter sich" waren; in dem Maasse, als der Ruf von diesen Concerten sich verbreitete, mehr Zuhörer zuströmten, endlich auch von den Tonsetzern immer grössere Anforderungen an die Quantität und Qualität der Spieler gestellt wurden, musste die Stellung der „probenlosen" *Concerts spirituels* schwieriger werden, und mussten diese allmählich ganz in die Hände von Fach-Musikern gerathen.

Es fanden Anfangs im Laufe jedes Winters in der Regel achtzehn solcher Concerte Statt.

Wir geben als Probe das vollständige Programm des ersten Jahrgangs 1820.

1. Haydn, *Es*-Symphonie; drei Sätze aus Cherubini's Messe (*Kyrie, Gloria, Credo*). 2. Mozart, *D*-Symphonie; *Sanctus, Benedictus, Agnus* aus derselben Messe von Cherubini. 3. Beethoven, I. Symphonie; *Requiem* von Jomelli; *Libera* von Martini. 4. Symphonie von Krommer; Messe von Seyfried. 5. Haydn, *C*-Symphonie; Hummel, *Es*-Messe. 6. *C*-Symphonie, zwei lateinische und eine deutsche Hymne von Mozart. 7. Beethoven, II. Symphonie; Pastoral-Messe und Motette von Abbé Vogler. 8. Symphonie von Fried. Schneider in Leipzig; Psalm von Händel; Psalm von Stadler. 9. *D*-Symphonie, *B*-Messe und Chor von Haydn. 10. *D*-Symphonie, Cantate und Motette von Mozart; Chor von Preindl; Psalm von Stadler. 11. III. Symphonie von Beethoven; Messe von André; Chor von Preindl. 12. Symphonie von Spohr; „Sieben Worte" von Haydn. 13. *Es*-Symphonie von Haydn; Messe von Fr. Schneider; zwei Sätze aus P. Winter's *Requiem*. 14. Mozart, *G-moll*-Symphonie und Misericordias; Cantate von Händel. 15. Beethoven, IV. Symphonie und „Meeresstille"; *Requiem* von Drechsler. 16. Symphonie von Fesca; Kyrie von Horzalka; Chöre von Händel, Salieri und Mosel. 17. Symphonie von Romberg; erste Messe von Beethoven. 18. Beethoven's Pastoral-Symphonie und „Meeresstille"; geistliche Chöre von Mozart, Salieri, Stadler und Mosel.

Diese Concerte fanden rasch lebhaften Anklang; bei der Besprechung des letzten dieser 18 Spirituel-Concerte (19. Mai 1820, um 4 Uhr) klagt die Musik-Zeitung über „ein fast zu zahlreiches Publicum und drückende Hitze". Nur noch die folgende Saison (April bis Juni 1821) blieben diese Concerte in der „Mehlgrube"; mit 25. October 1821 finden wir sie, abermals von 4 bis 6 Uhr, im landständischen Saale in der Herrengasse wieder. Dieser schöne Saal mit seinem stattlichen Aufgange von zwei Treppen war etwas grösser als der jetzige Musikvereins-Saal und gut akustisch. Er hatte nur den Uebelstand, dass er sich nicht heizen liess (Musik-Zeitung 1823, Nr. 7). Die Programme der *Concerts spirituels* blieben dem Charakter des oben abgedruckten der ersten Saison in den ersten Jahren vollständig getreu. Jedes Concert bestand aus 2 bis 4, höchstens 5 Stücken; den Anfang bildete stets eine Symphonie, dann folgten geistliche Chöre, am liebsten Theile von Messen. Sebastian Bach fehlt gänzlich bis zum Jahre 1839; wo wir eine „Litanei" dieses Meisters und eines seiner Violin-Concerte als vereinzelte Erscheinungen auftauchen sehen. Im Jahre 1843 endlich spielte Fischhof ein Bach'sches Clavier-Concert. Von Emanuel Bach finden wir einmal (1827) einen Chor: „Leite mich nach Deinen Wegen". Im Fache der Symphonieen sind Haydn, Mozart und der frühere Beethoven vorherrschend. In dem Programm vom 19. April 1827 nimmt sich fast verwunderlich aus: „Erster Satz aus weiland Beethoven's 9. Symphonie. Auf Verlangen." Hier wurden die Unternehmer also doch einmal ihrem Integritäts-Princip untreu. Von geistlichen Werken sind am häufigsten aufgeführt: Chöre und Oratorien-Fragmente von Händel („mit vermehrter Begleitung von Herrn v. Mosel")*); Haydn's „7 Worte" und vor Allem Cherubini's Messen, ganz oder stückweise. Der Cherubini-Cultus in Wien war auf allen musicalischen Gebieten in den zwanziger und dreissiger Jahren überaus lebhaft; in den Spirituel-Concerten (die doch nur immer wenige Nummern brachten) finden wir in den Jahren 1825—29 Cherubini mit 9 Stücken vertreten (worunter ganze Messen); in den Jahren 1830—40 erscheint Cherubini 22 Mal (16 geistliche Compositionen und 6 symphonische Ouverturen und Symphonieen), in den Jahren 1840—46 13 Mal, worunter 7 Mal mit reinen Orchesterwerken. Mendelssohn — um ein wenig vorzugreifen — erschien in den Spirituel-Concerten sehr spät und spärlich; keine seiner Ouverturen, keiner seiner Psalmen kam zur Aufführung; keine Wiederholung seiner „Symphonie".

In dem Programm der zwanziger Jahre finden wir neben den classischen Autoren häufig die Namen Mosel, Krommer, Seyfried, Eybler, auch Halm, Gebauer, Sechter, Horzalka, Kanne, Lannoy u. s. w., also auch hier einen sehr merklichen Einfluss des Local-Patriotismus und der persönlichen Beziehungen. — Als historisch-denkwürdig erscheinen uns die Concerte vom 17. März 1825 („Ouverture in *C-dur* von Herrn v. Beethoven, Manuscript"), vom 5. März 1829 („Neue Hymne von Franz Schubert, eigens für diese Concerte componirt"), vom 12. März 1829 („Symphonie von Fr. Schubert"). Von 1830 an werden die Programme etwas lebendiger; einzelne Instrumental-

*) Am 18. und 25. Februar 1834 finden wir (bei zwei Stücken aus Händel's „Saul") zum ersten Male den Beisatz: „Nach der Original-Partitur".

Concerte finden Eingang, so z. B. am 1. April 1830 Beethoven's Clavier-Concert in *G*; am 24. Februar 1831 dessen Violin-Concert. (Die Programme verschweigen bisher systematisch die Namen der Ausführenden.) Am 17. März spielte Thalberg (das Programm entschliesst sich, ihn zu nennen) Beethoven's *C-moll*-Concert. Im Jahre 1832 finden wir zum ersten Male ein Duett (aus König Stephan von Beethoven), eine Sopran-Arie und ein Opern-Finale (aus Cherubini's „Elisa"). Man fühlte sich also gedrängt, von der ursprünglichen Strenge abzuweichen; doch blieben ein bis zwei Stücke aus Kirchen-Compositionen immer die Regel; Instrumental-Concerte erschienen nicht jedes Mal, sondern meist in jedem dritten oder vierten Concerte (1833 spielte Bocklet das Weber'sche Concertstück, Vieuxtemps das Beethoven'sche Violin-Concert). Am 31. März 1835 kam Beethoven's „Glorreicher Augenblick" (Manuscript, Eigenthum des Herrn Tobias Haslinger) zur Aufführung; etwa von diesem Jahre an erscheint Beethoven in jedem Spirituel-Concerte mit einem Stücke vertreten. Um dieselbe Zeit beginnen die Spirituel-Concerte etwas zugänglicher für Novitäten auswärtiger Componisten zu werden; 1834 kommt Spohr's „Weihe der Töne" zur Aufführung (Ludwig Löwe declamirt das erklärende Gedicht von Pfeiffer); — 1836 die Preis-Symphonie von F. Lachner und eine handschriftliche Ouverture von Lindpaintner; — 1838 eine neue Concert-Ouverture und eine neue, eigens für diese Concerte componirte Symphonie (*C-dur*) von Spohr. Zu der Zugkraft von Novitäten gesellte sich zur selben Zeit die allmähliche Vorführung von fremden Virtuosen; die Gränzen dilettantischer Häuslichkeit waren längst überschritten. 1839 spielte Liszt Beethoven's *C-moll*-Concert und Mozart's Sohn ein Clavier-Concert seines Vaters; 1840 Miss Rowena Laidlaw Weber's Concertstück; 1841 Evers Mendelssohn's *G-moll*-Concert.

Diese Modernisirung der Spirituel-Concerte schien keinen Anklang beim Publicum zu haben; die Zahl dieser Concerte war längst von ihrer ursprünglichen enormen Höhe (16 — 18) auf vier gesunken; im Jahre 1834 finden wir die Annonce auf dem Programm des vierten Concertes, dass „auf mehrfaches Verlangen" noch zwei Concerte Statt finden werden. Diese Vermehrung von vier auf sechs Spirituel-Concerte finden wir in den folgenden Jahren fixirt.

Im Jahre 1841 begegnen wir nicht ohne Ueberraschung einem *Kyrie* von Pergolese, zum ersten Male einem älteren italiänischen Kirchen-Componisten in den *Concerts spirituels*. Die Hinneigung zur Haydn-Mozart'schen Schule in der kirchlichen Composition blieb aber noch in späteren Jahren unverläugnet; noch in den vierziger Jahren begegnen wir Kirchenstücken von Umlauff und Worzischek, Michael Haydn und Neukomm.

Der Gründer der Spirituel-Concerte, F. X. Gebauer, leitete sie nicht lange, er starb schon am 13. December 1822; da auch sein zeitweiliger Substitut, Herr v. Piringer, erkrankt war, erlitten die Concerte 1823 eine Unterbrechung. Im Jahre 1824 wurden die *Concerts spirituels* durch die beiden Musikfreunde Herren Piringer und Geissler, und zwar „als blosse Privat-Unterhaltungen" wieder hergestellt; der landständische Saal blieb das Local dafür; dennoch wurden nur vier Concerte in jeder Saison gegeben. Baron Lannoy hatte sich „als Director dem Herrn v. Piringer beigesellt". Das erste dieser vier Concerte, 1824, brachte nur Compositionen von Haydn, das zweite nur von Mozart, das dritte nur von Beethoven, das vierte nur von diesen drei Meistern abwechselnd. Die letzte Periode dieses Instituts, das am 23. April 1848 (im Musikvereinssaale) seinen Abschied nahm — wunderlicher Weise mit einem „Trauermarsch" des unglücklichen Dr. A. J. Becher —, werden wir später im Zusammenhange mit den modernen Concert-Erscheinungen besprechen.

Aus Rossini's Leben.

Ein Beitrag zu den Theater-Verhältnissen in Italien und zur Geschichte des „Barbiers von Sevilla".

Nachdem Rossini's Name durch seinen *Tancredi*, zuerst im Jahre 1813 in Venedig auf dem Theater Fenice aufgeführt, Italien durchflogen hatte, der Componist selbst aber immer noch unter den drückendsten Bedingungen arbeiten musste und in beschränkten Verhältnissen lebte, trat eines Tages das günstige Geschick unter der Gestalt des neapolitanischen Theater-Unternehmers Barbaja in sein bescheidenes Zimmer zu Bologna, wo er bei seinen Eltern, die dorthin gezogen waren, zum Besuche war.

Barbaja, ehemals Kellner in einem Kaffeehause zu Mailand, war durch Glück im Hazardspiel und durch Theater-Unternehmungen ein Millionär geworden. Rossini nahm alle Clauseln seiner Anträge an und verliess Bologna nach dem misslungenen Versuche Murat's zur Wiedererlangung seines Königreiches. In Neapel zahlte ihm Barbaja 200 Ducaten monatlich, wofür er jährlich zwei Opern schreiben und eine Menge von Arbeiten für Einstudirung und andere Dinge übernehmen musste. Rossini sagte übrigens späterhin: „Wenn Barbaja mir zur Bedingung gemacht hätte, auch seine Küche zu besorgen, ich hätte doch angenommen!" — Uebrigens war Barbaja zugleich Pächter der Spielbanken in Neapel und bewilligte der

[*]

Sängerin Colbrand, mit der Rossini sich vermählte, und ihm selbst einen Antheil am Bankgewinn, der ihnen zusammen 1000 Ducaten jährlich einbrachte*). Wollte Rossini dem Rufe anderer Unternehmer folgen, um für sie Opern zu schreiben, so musste er von Barbaja Urlaub nehmen und sein Gehalt fiel dann für diese Zeit aus. Es war in der Herbst-Saison von 1815, als „Elisabetta", die erste Oper des Meisters in Neapel, ungeheuren Erfolg hatte.

Bald nach der Aufführung ging Rossini nach Rom und führte dort im *Teatro Valle* seine Oper *Torwaldo e Dorlisca* auf, welche jedoch trotz der guten Sänger hauptsächlich durch die Schuld des Dichters keinen bedeutenden Erfolg hatte. Bei Gelegenheit dieser Aufführung erlebte Rossini eine Scene, die ihm nie aus der Erinnerung gekommen und die er oft erzählt hat.

Als er nach Rom kam, liess er sich einen Barbier kommen und behielt ihn, weil er sehr gut rasirte und ein bescheidener, schweigsamer Mann war. Nach einigen Wochen, als die General-Proben zu der neuen Oper beginnen sollten, rasirte der junge Mensch den Maestro und blieb schweigend, wie gewöhnlich. Als er aber seine Arbeit vollbracht hatte, reichte er Rossini vertraulich die Hand und sagte: „Auf Wiedersehen!" — „Wie meinen Sie das?" sagte Rossini verwundert. — „Ja, ja — sogleich, im Theater." — „Im Theater?" — „Nun freilich; ich blase die erste Clarinette im Orchester."

Und in der That, fast alle Musiker des Theaters Valle trieben neben der Musik, die sie *con amore* ausübten oder gegen geringe Bezahlung, ein Handwerk; namentlich war auch der erste Contrabassist ein berühmter Sattler, dem es denn im Orchester auch nicht darauf ankam, dass er einmal mitten in einer Arie ein Blatt aus der Ouverture abspielte, das da hineingerathen war, und dem Dirigenten, der ihn zur Ordnung rief, sehr barsch erwiderte: „Ich spiele, was da steht!" — und ihm die Stimme hinhielt. — Rossini, der an der Spitze des Orchesters sehr hitzig war, sich nicht immer in sehr schmeichelhaften Redensarten ausdrückte und keinen Instrumentalisten schonte, sagte dem ersten Clarinettisten niemals ein hartes Wort in der Probe; wenn dieser noch so falsch blies, er liess es durchgehen, denn — er dachte daran, dass er sich diesen Mann, dem er alle Tage seine Kehle anvertraute, nicht zum Feinde machen dürfe. Am anderen Morgen, wenn er glatt rasirt war, zeigte er ihm mit der grössten Freundlichkeit, was er in der Probe für Fehler gemacht habe, und so brachte er es dahin, einen guten Clarinettisten und einen zuverlässigen Barbier an ihm zu haben.

Mittlerweile wurde ihm ein Contract vom Impresario des Theaters *Di Torre Argentina*, ebenfalls in Rom, angetragen; und Rossini nahm ihn an. Dieses Actenstück ist zu wichtig für die Beurtheilung der Theater-Zustände in Italien und der Lage der Opern-Componisten denselben gegenüber, als dass wir es den Lesern nicht vollständig mittheilen sollten; nur dadurch werden die nichts weniger als preiswürdigen, sondern unseren Begriffen nach unerträglichen Verhältnisse, wie sie im Ganzen gegenwärtig noch existiren, glaublich erscheinen. Der Vertrag lautet*):

„*Nobil Teatro di Torre Argentina.*

„Rom, den 26. December 1815.

„Durch gegenwärtigen Privat-Act von rechtsgültiger Kraft und nach den Bedingungen, über welche die Contrahirenden übereingekommen sind, ist festgesetzt worden, was folgt:

„Signor Puce Sforza Cesarini, Impresario des oben besagten Theaters, engagirt Herrn Maestro Gioachino Rossini für die nächste Saison des Carnevals des Jahres 1816; besagter Rossini verspricht und verpflichtet sich, das zweite komische Schauspiel, welches in der genannten Saison und auf dem genannten Theater aufgeführt werden wird, zu componiren und in Scene zu setzen, und zwar nach dem Textbuche, welches ihm der Impresario geben wird, mag dieses Buch alt oder neu sein. Maestro Rossini macht sich verbindlich, seine Partitur Mitte Januar abzuliefern und sie den Stimmen der Sänger anzupassen, verpflichtet sich auch, im Nothfalle alle Veränderungen, die man sowohl für die Ausführung der Musik, als gemäss dem Gutfinden und den Forderungen der Herren Sänger für nöthig halten wird, damit vorzunehmen.

„Der Maestro Rossini verspricht ferner und macht sich verbindlich, sich in Rom einzufinden, um seinem Engagement zu entsprechen, und zwar nicht später als Ende December des laufenden Jahres, und dem Copisten den ersten Act seiner Oper vollständig fertig den 20. Januar 1816 zu übergeben; es wird der 20. Januar festgesetzt, damit die Proben und die Ensembles schnell gehalten und geordnet werden und die Oper an dem Tage, den der Director bestimmt, unfehlbar in Scene gehen könne, indem die erste Vorstellung desshalb schon jetzt auf den 5. Februar oder ungefähr angesetzt wird. Ferner muss der Maestro Rossini seinen zweiten Act ebenfalls zu der vom

*) Nach den Quellen, die Alexis Azevedo in seinem Abriss von Rossini's Leben im *Ménestrel* benutzt hat und zu denen Rossini's eigene Mittheilungen gehören, ist die obige Zahlenangabe die richtige, während Stendhal in seiner Biographie Rossini's nur von 30—40 Louisd'ors spricht.

*) Uebersetzt aus *Escudier's Vie de Rossini* u. s. w., Paris, 1854, S. 35 u. ff.

Director festzusetzenden Zeit dem Copisten übergeben, damit man Zeit habe, die Proben zu verabreden und zu halten, um im Stande zu sein, an dem oben genannten Tage die Oper aufzuführen; im anderen Falle setzt sich der Maestro Rossini dem Ersatz von allem Schaden aus, was so und nicht anders sein muss.

„Ausserdem wird der Maestro Rossini verbunden sein, seine Oper, wie es der Brauch ist, zu dirigiren und allen Gesang- und Orchester-Proben, sowohl im Theater als ausserhalb desselben, so oft es nöthig ist, nach dem Willen des Directors persönlich beizuwohnen; er verpflichtet sich ferner, bei den drei ersten Vorstellungen, welche hinter einander Statt finden werden, zugegen zu sein und dabei am Clavier zu dirigiren, was so und nicht anders sein muss.

„Zur Entschädigung für seine Mühen (*fatiche*) erhält der Maestro Rossini vom Director Summe und Werth von 400 römischen Scudi (etwa 570 preuss. Thlr.) unmittelbar nach den drei ersten Vorstellungs-Abenden, an welchen er am Clavier dirigirt hat*).

„Ausserdem versteht es sich von selbst, dass im Falle eines Verbotes oder Schliessung des Theaters, sei es durch die Behörde oder durch irgend einen unvorhergesehenen Zufall, die in solchen Fällen bei den Theatern in Rom und überall im Lande üblichen Gewohnheiten gelten.

„Als Bürgschaft für die vollständige Ausführung dieses Vertrages wird derselbe von dem Impresario und auch von dem Maestro Gioachino Rossini unterzeichnet; überdies bewilligt der genannte Impresario dem Maestro Rossini während der Dauer des Vertrages freie Wohnung in demselben Hause, welches dem Signor Zamboni angewiesen ist."

Charakteristisch in diesem Vertrage — der übrigens für Italien damals gar nichts Auffallendes hatte — ist das Wort *fatiche*. Bloss von „Anstrengungen", „Mühen" — der Mann hat sich geplagt, er muss auch etwas dafür haben — ist die Rede: Talent, Genie, alles, was sich auf das eigentliche Schaffen der Musik bezieht, ist nicht der Erwähnung werth. Und diesem Contracte, der so recht eigentlich den Pegasus ins Joch spannt, verdanken wir — den Barbier von Sevilla!

Nun betrachte man ferner die fast noch lästigeren Gebräuche in Bezug auf das Eigenthumsrecht des Componisten, wie sie während der Laufbahn Rossini's in Italien galten, und man wird sehen, dass das Loos eines Tondichters in Italien nichts weniger als beneidenswerth war und zum Theil noch ist.

Zu Rossini's Zeit behielt der Impresario, der eine Opern-Partitur bezahlt hatte, zwei Jahre lang das ausschliessliche Recht, sie aufzuführen; war diese Frist vorüber, so konnte jedes Theater sie ohne weitere Förmlichkeiten geben. Das einzige Recht, das dem Componisten auf sein Werk blieb, war die Zurückforderung seiner Original-Partitur nach Verlauf des ersten Jahres. Allein Rossini vernachlässigte im Strudel seiner Arbeiten sehr häufig, dieses Recht geltend zu machen, und so sind z. B. auch die ursprüngliche Ouverture zum „Barbier" und die vollständig componirte Unterrichts-Scene zu Anfang des zweiten Actes (wo die Sängerinnen jetzt andere Bavourstücke einlegen) verloren gegangen.

Mit den Abschriften wurde nun aber vollends der grösste Missbrauch getrieben. Die Copisten, meist schlecht von den Unternehmern bezahlt und oft geradezu auf den Erwerb, den wir sogleich schildern werden, angewiesen, waren nicht vereidigt und schrieben die Partitur eben so gut für sich, wie für den Impresario ab. Nach zwei Jahren verkauften sie ihre Partituren nicht nur an Theater-Directionen, sondern sogar an Verleger, denn nach dieser Zeit durfte Jeder das Werk in Abschrift oder gedruckt verkaufen. Aber auch schon während der festgesetzten zwei Jahre trieben die Copisten mit den Abschriften einzelner Nummern einen gewinnreichen Handel, der ihnen nur dadurch geschmälert wurde, dass die Abnehmer wiederum Abschriften vervielfältigten.

So war also der Preis, den der erste Impresario dem Componisten zahlte, der einzige Lohn seines Talentes und seiner Arbeit. Da es nun in der Regel vier Saisons gab — nämlich 1. die Carnevals-Saison vom 26. December bis zum Fastnachts-Dinstag; 2. die Fasten-Saison, welche mit Aschermittwoch beginnt, aber nicht in allen Städten gehalten wird; 3. die Frühlings- (vom 10. April) und 4. die Herbst-Saison, vom 15. August an —, so schrieb Rossini im Jahre drei, vier, ja, sechs Opern, um sein Hauswesen, wenn auch immerhin noch spärlich genug, zu bestreiten, während alle Theater in Italien schweres Geld mit seinen Werken verdienten und Ricordi in Mailand, der sie druckte, ein grosses Vermögen erwarb.

Rossini hatte nur eine sehr kurze Frist für die Erfüllung des mitgetheilten Contractes. Die erste Vorstellung war auf den 5. Februar gesetzt, den ersten Act musste er am 20., den zweiten am 24. Januar liefern, da der italiänische Theatergebrauch den Sängern einer *Opera buffa* wenigstens zwölf Tage zum Studiren und Probiren zuerkennt. Zwölf Tage! Und die Meyerbeer'schen Opern in Paris! Sonach blieben dem Maestro, der erst am 29.

*) Rossini hat sich in Paris geäussert, dass bei dieser Zahl wahrscheinlich ein Druckfehler obwalte; so viel er sich erinnere, habe er nur 300 Scudi bekommen.

December frei war, da ihm die Direction der drei ersten Vorstellungen von Torwaldo und Dorliska den 26., 27. und 28. wegnahm, nur zweiundzwanzig Tage zur Composition des ersten und des grössten Theils vom zweiten Acte, da er für diesen nur noch vier Tage übrig behielt! Im Ganzen schrieb er also den „Barbier" in sechsundzwanzig Tagen.

Wir haben gesehen, dass er das Libretto, gleichviel ob ein altes oder neues, aus der Hand des Directors annehmen musste. Dabei kam aber die geistliche Censur in Betracht, und der Impresario hatte das Unglück, dass mehrere seiner eingereichten Libretti verworfen wurden. Die Zeit drängte. Zufällig warf der Signor Cesarini in einem Gespräche mit den Censoren den Namen des „Barbiers von Sevilla" hin, und die gestrengen Herren, die wahrscheinlich diese berühmte Komödie von Beaumarchais (1775) für moralisch ganz unschädlich hielten, willigten ein.

Jetzt hatte man also einen Opernstoff. Allein nun gab es ein anderes Bedenken! Der berühmte Paesiello hatte denselben Stoff schon componirt, und Rossini scheute den Vorwurf der Impietät gegen einen solchen Meister, wenn er es wagte, eine neue Musik auf denselben Text zu schreiben. Auch war die Partei der älteren italiänischen Schule noch sehr stark in Rom vertreten, und die Neuerungen des jungen Maestro hatten wenigstens eben so viele Gegner, als Anhänger. Rossini erwog das alles — aber Cesarini hatte seine Unterschrift, und er hatte keine Stunde zu verlieren: — er ging an die Arbeit.

Man hat erzählt, Rossini habe nach Neapel an Paesiello über die Sache geschrieben und ihn gebeten, den gebieterischen Umständen der Lage Rechnung zu tragen: Paesiello habe politisch geantwortet, dass er sich durch eine neue Composition keineswegs beleidigt fühle. Andere Biographen läugnen die ganze Sache und behaupten, dass nur in der Vorrede zum Textbuche das Verhältniss zu Paesiello erwähnt worden sei.

Indess musste die Komödie Beaumarchais' doch erst wieder in italiänische Verse gebracht werden, denn Paesiello's Buch schlechtweg wieder in Musik zu setzen, wäre doch zu arg gewesen. Ein Herr Sterbini, Schatzsecretär und poetischer Dilettant, wurde vom Impresario mit dieser Arbeit beauftragt. Rossini schloss mit ihm den Accord, dass Sterbini sich bei ihm einquartieren und ohne Unterbrechung das Buch fertig schaffen solle.

Nun machten sich die beiden Kunstgenossen daran, beide zusammen in dem Zimmer, das Rossini angewiesen worden war. Der Dichter vermochte kaum mit dem Musiker gleichen Schritt zu halten, allein Rossini verstand glücklicher Weise Französisch und hatte das Stück von Beaumarchais nicht nur gelesen, sondern auch bei der Arbeit vor sich liegen, um den Zuschnitt, den man für die Oper gemacht hatte, darin zu verfolgen und die Situationen immer gegenwärtig zu haben. So arbeitete er oft dem Dichter vor und passte dann dessen Verse seinen Melodieen an. Auf der anderen Seite hatte er auch Paesiello's Partitur neben sich, um sich vor der Bevorzugung dieser oder jener Scene zu musicalischer Entwicklung zu hüten, wenn sein Vorgänger dieselbe Scene bereits dazu benutzt hatte, überhaupt um so viel als möglich die zu häufigen Vergleichungspunkte zu meiden. So gut, wie dieses Mal, wo er wenigstens das Ganze und den Geist des Stückes kannte, hat es Rossini nicht immer gehabt; manchmal hat er die ersten Nummern einer Oper geschrieben, ohne den Text oder auch nur das Scenarium des Ganzen vor sich zu haben.

Neben dem Arbeitszimmer der Autoren war die Werkstube der Copisten, die sich Rossini's Blätter noch nass herüberholten. Dann kamen auch öfters die Sänger mit ihren Wünschen und Bitten um glänzende Passagen, und alltäglich der Director, um zu sehen, wie weit man gekommen. Trotzdem war die Oper binnen dreizehn Tagen fertig! Es ging wie im Felde und vor dem Feinde zu: man ass, wenn man Zeit hatte, und warf sich aufs Sopha, wenn man dem Schlafe nicht mehr widerstehen konnte. Ja, Rossini hat noch vor Kurzem in Paris erzählt (Azevedo a. a. O.), dass er sich während dieser dreizehn Tage nicht habe rasiren lassen. „Hätte ich mich rasiren lassen, so wäre ich auch ausgegangen und dann zu spät wieder nach Hause gekommen."

(Schluss folgt.)

Deutsche Musik in Italien.

Es soll hier nicht von deutscher Opernmusik in Italien, auch nicht von italiänischen Opern, die von Deutschen componirt sind, die Rede sein, sondern von der deutschen Instrumental-Musik, und noch dazu ihrer ernstesten Gattung: der Kammermusik.

Wir haben schon früher in diesen Blättern darauf aufmerksam gemacht, dass bei dem vorherrschenden Sinne der Italiäner für Gesang und dem vorzugsweise verbreiteten Geschmacke für populäre Melodie es als ein merkwürdiges Zeichen der neueren Zeit zu betrachten ist, dass die Kammermusik sich Bahn zu brechen beginnt in einem Lande, das zwar Violinisten wie Corelli, Tartini, Paganini, und auch einige bedeutende Pianisten erzeugt, allein die Violine und das Pianoforte bisher nur als Solo-Instrument und deren hervorragende Meister nur als Virtuosen in ihrer Einzelleistung gewürdigt und bewundert hat.

Das vorzüglichste Verdienst darum hat der „Quartett-Verein“ in Florenz. Dieser Verein besteht seit drei Jahren und hat es inmitten von Abneigungen und Vorurtheilen und von Anfeindungen der musicalischen Italianissimi, die sich sogar mit den politischen verbanden und zum Theil aus diesen hervorgegangen waren, durch Ausdauer und Hingebung an die Kunst auf einen solchen Höhepunkt gebracht, dass seine Sitzungen zahlreiche Theilnahme und die grösste Anerkennung finden. Ueber die letzte Versammlung geben uns folgende Nachrichten aus Florenz zu.

Am 26. Mai ist das dritte Jahr der Quartett-Gesellschaft auf charakteristische Weise durch ein „Mendelssohn-Fest“ beschlossen worden, welches mit wahrer Begeisterung aufgenommen worden ist. Dennoch war es nicht etwa ein Oratorium des Meisters oder eine Sinfonie, welche diesen Erfolg erhielt, sondern der Vortrag von Kammermusik, für deren Verbreitung der genannte Verein schon so viel gethan hat.

Das Fest-Programm bestand nur aus solchen Compositionen, welche in den bisherigen Morgen-Concerten die grösste Wirkung gemacht hatten. Es waren das Geigen-Quintett in *B-dur*, das Clavier-Quartett in *F-moll* und das Ottetto für Saiten-Instrumente. Die Ausführung war bewundernswerth. Der junge Violinist Papini (er ist erst 18 Jahre alt) hat die Zuhörer in Erstaunen gesetzt und bereits alle Violinspieler in Florenz verdunkelt. Der Violoncellist Jandelli, der zweite Violinist Sasso, die Bratschisten Chiostri und Mattolini haben sich ebenfalls mit Ehre bedeckt. „Was soll man vollends von der Ausführung des Octetts sagen?“ — schreibt die musicalische Zeitung *Il Boccherini* (Redacteur Basevi), welche uns vorliegt. „Diese kolossale Composition ist wunderbar herrlich durch die acht trefflichen Künstler vorgetragen worden. Alle Sätze des Meisterwerkes wurden mit der gewissenhaftesten Treue echter Künstler wiedergegeben, und die rauschenden Beifallsbezeigungen, die sie hervorriefen, waren einstimmig. Diese Sitzung wird lange in der Erinnerung aller, die daran Theil genommen, bleiben. Wie wünschenswerth wäre es, wenn die Künstler von Fach und die Lehrer und Schüler der Tonkunst sich nicht länger der Ueberzeugung verschliessen wollten, dass solche Musik zu hören kein Zeitverlust ist, und dass es weit mehr Werth und Nutzen hat, solche Schönheiten musicalischer Werke kennen und schätzen zu lernen und seinen Geschmack danach zu bilden, als seine Mussestunden mit dem Componiren von Romanzen, Polka's und anderen Musikstücken ephemeren Daseins zu verbringen.“

Aus München.

Die Programme der unter der Leitung Lachner's stehenden Concerte der musicalischen Akademie in der diesjährigen Saison, die, durch den Tod des Königs unterbrochen, erst am 13. Mai schloss, waren folgende:

Erstes Concert. *A-dur*-Sinfonie von Beethoven; Sopran-Arie mit obligater Clarinette aus Spohr's „Faust“; Violin-Concert von Lafont; zwei Vocal-Quartette von Mendelssohn; Taubert's Ouverture zu „Tausend und eine Nacht“. — Zweites Concert. Suite in *E-moll* (Nr. 2) von Franz Lachner; Arie von Rossini; *H-moll*-Concert von Hummel; zwei Lieder von Franz Schubert und Esser; Mendelssohn's Ouverture zu „Athalia“. — Drittes Concert. Eine Sinfonie in *C-dur* von J. Haydn; Duett aus Spohr's „Jessonda“; *Symphonie concertante* für Violine und Viola von Mozart; drei Lieder (eines von Franz Lachner und zwei von Schumann); Violoncell-Concert von Lintner; Ouverture zu den „Abenceragen“ von Cherubini. — Viertes Concert. Mozart's *A-dur*-Sinfonie; zwei Terzette für Frauenstimmen von Franz Lachner; Romanze für die Violine (Op. 40) von Beethoven; „Columbus“, Sinfonie von J. J. Abert. — Fünftes Concert. Beethoven's Pastoral-Sinfonie; der 63. Psalm von Franz Lachner; Suite für Streich-Orchester von J. S. Bach; zwei Duette für Frauenstimmen von Weber; „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von Mendelssohn.

Es kamen sonach 31 Compositionen von 18 Componisten zur Aufführung; hiervon treffen 5 auf Franz Lachner, 4 auf Mendelssohn, 3 auf Beethoven, je 2 auf Mozart, Schumann und Spohr, und je 1 auf die übrigen, worunter Bach, Cherubini, J. Haydn und Franz Schubert. Neu waren Abert's Sinfonie, Taubert's Ouverture und Franz Lachner's Psalm und zweite Suite; letztere, obwohl schon vor einem Jahre gegeben, desshalb, weil der Componist den ursprünglichen ersten Satz (ein ausgearbeitetes Präludium) cassirt hat und an dessen Stelle eine lebendige, brillant instrumentirte Fuge setzte. Lachner's Suite und Abert's Sinfonie erhielten grossen Beifall.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. 24. Juni. Die Gesellschaft von der kaiserlichen italiänischen Oper in Paris hat ihr Gastspiel durch die Aufführungen von Verdi's *Trovatore* und Donisetti's *Lucia di Lammermoor* fortgesetzt und durch beide Vorstellungen in hohem Grade befriedigt. Im „*Trovatore*“ traten Frau Demeric-Lablache und Herr Sterbini (Bariton) zum ersten Male hier auf. Frau Lablache führte die Rolle der Azucena in Gesang und Spiel meisterhaft durch: ihre schöne, in allen Tonregionen wohllautende, nirgends scharfe Stimme hat besonders in den Mitteltönen einen höchst angenehmen Klang, während die Höhe leicht anspricht, und vor allen Dingen zu

loben ist, dass Madame Lablache niemals die schönen Brusttöne durch jene widerliche offene Breite entstellt, die andere, auch sehr berühmte Altistinnen jetzt so häufig als ganz verkehrtes Effectmittel anwenden. Ueberhaupt müssen wir von ihr, wie von Fräulein Vitali, im Ganzen von allen Künstlern dieser Gesellschaft rühmen, dass sie Maass zu halten wissen und das schöne Bild eines edeln dramatischen Vortrages niemals durch Uebertreibungen zur Caricatur machen. Wenn der Tenor Baragli auch nicht mehr die frühere Kraft und Frische seiner Stimme besitzt, die in Paris und Madrid und in Deutschland auch vor einigen Jahren in Hamburg ihm die grössten Triumphe erwarb, so ist er doch noch immer ein vorzüglicher Sänger und Schauspieler. Herrn Sterbini's mächtige und dabei stets wohllautende Baritonstimme kennzeichnete sich gleich in der Partie des Conte Luna, offenbarte aber ihren vollen Glanz hauptsächlich in der Rolle des Asthon in der „Lucia". Ueberhaupt war die ganze Vorstellung der „Lucia" am Donnerstag eine nahezu vollendete zu nennen: namentlich war die Auffassung und Leitung des berühmten Sextetts durch den Capellmeister Orsini und die Ausführung durch die Darsteller, wobei Fräulein Vitali eine Kraft und einen dramatischen Ausdruck der Stimme entwickelte, die man nach ihren bisherigen, meist graziösen und durch technische Eleganz bezaubernden Leistungen in so hohem Grade kaum von ihr erwartet hatte, eine vortreffliche, so dass die Wiederholung des prächtigen Gesangstückes unter rauschendem Applaus verlangt wurde. Auch erwähnen wir gern, dass Herr Schüller vom hiesigen Stadttheater die zweite Tenor-Partie (den Bräutigam der Lucia) italiänisch sang und durch seine frische Stimme zum Erfolg des Ganzen lobenswerth beitrug. — Nächsten Sonntag wird der „*Trovatore*" wiederholt, am Mittwoch den 29. d. Mts kommen „Die Puritaner" zur Aufführung.

Wiesbaden, 18. Juni. Gestern führte der Singverein unter der Direction des Herrn Capellmeisters Hagen das Oratorium Saul von Ferdinand Hiller zum zweiten Male hier auf, und das treffliche Werk erregte wieder dieselbe enthusiastische Theilnahme, wie bei der ersten Aufführung. Die diesmalige konnte in jeder Hinsicht als gelungen gelten. Der Chor sang mit Liebe und Wärme, wie das bei der Verehrung, die sich das Werk gewonnen, nicht anders sein kann. Die Solisten — Herr Bertram (Saul), Frau Bertram (Michal), Herr Borchers (David), Herr Klein (Samuel), Fräulein Schaun (Hexe von Endor) — leisteten sehr Gutes, und man hörte ihrem Vortrage deutlich an, dass sie ihre Partieen gern sangen; besonders machte Herr Borchers tiefen Eindruck. Das Orchester that seine Schuldigkeit, und so konnte es nicht fehlen, dass die Zuhörerschaft mit anhaltender Spannung der Aufführung folgte und ihre grosse Befriedigung laut bekundete.

Professor Moscheles in Leipzig hat am 30. Mai seinen 70. Geburtstag in voller Rüstigkeit des Geistes und Körpers gefeiert.

Tyrol hat Ende Mai d. J. seinen bedeutendsten Tonkünstler und seinen besten lyrischen Dichter durch den Tod verloren. Am 28. Mai starb zu Graz Joseph Netzer und am 30. Mai zu Linz Hermann v. Gilm. Netzer war 1808 im Oberinnthale zu Zams, wo sein Vater Schullehrer war, geboren und in Wien durch Sechter in der Musik vorgebildet worden. Dann ging er nach Leipzig und siedelte später nach Graz über, wo er Dirigent der Liedertafel wurde. Er hat viele Lieder und auch vier Opern componirt. In Leipzig war er früher eine Zeit lang Theater-Capellmeister und Dirigent der Euterpe-Concerte. Von seinen Opern hat „Mara" den meisten Beifall gefunden. Hermann v. Gilm, geb. 1813 zu Rankweil in Vorarlberg, studirte Jura, ward Beamter und fungirte zuletzt als Statthalterei-Secretär in Linz. Er hat sehr viele Lieder gesungen, aber immer nur als Flugblätter ausgegeben. Sie zu sammeln, ist ihm nie eingefallen. Es genügte ihm, dass sie in Tyrol allgemein bekannt waren.

Der Tenorist Walter vom Hof-Operntheater in Wien, welcher mit so ausserordentlichem Erfolge in Frankfurt a. M. gastirte, hat das Honorar seiner letzten Gastrolle im Betrage von 437 Fl. der dortigen Mozart-Stiftung überwiesen und sich dadurch als Mensch und Künstler neuerdings ein glänzendes Zeugniss ausgestellt.

Wien. Dass Fräulein Artôt für die nächste „italiänische" gewonnen wurde, ist selbstverständlich, denn sie war ja doch die einzige, die „gezogen" hat. Man wollte Fräulein Artôt auch für die „Deutsche" gewinnen, sie mochte sich aber nicht einsperren lassen in den Bauer eines Contractes; dieses Vögelchen liebt die Freiheit des — Gastirens, das mehr einbringt. Vielleicht hat man nicht genug geboten? Man behauptet, es seien dieser Nachtigall Angebote gemacht worden, welche die „Wachtel-Gage" noch überbieten. Aus einem mehrjährigen Contracte ist aber doch nichts geworden; dagegen, hiess es, werde Fräulein Artôt so gefällig sein, im kommenden Herbste einige französische Opern zur authentischen Aufführung bringen zu helfen, obgleich Bestimmtes bisher darüber nicht verlautet.

Capellmeister Richard Genée in Prag hat vom Grossherzog von Mecklenburg gelegentlich der Aufführung seiner Oper „Rosita" in Schwerin die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 27. **KÖLN, 2. Juli 1864.** **XII. Jahrgang.**

Der Beruf unserer Zeit zur Kirchenmusik*).

Die Kunst ist so alt als der Mensch. Sie hat sicherlich von den ältesten Zeiten her sein Leben verschönern, seinen Geist erheben helfen. Von allen Künsten aber ist dem Menschen die Tonkunst am unmittelbarsten gegeben, und Klang und Tonweise haben ihn wohl am frühesten für das Ueberirdische begeistert. So weit als unsere Kunde über den Gottesdienst der ältesten Völker reicht, finden wir, dass sie den Ewigen oder die Ewigen mit Gesang gefeiert haben, und unter den ältesten schriftlichen Ueberlieferungen sind uns bekanntlich bedeutende Sammlungen jener Gesänge geblieben. Die jetzt noch blühenden Völker gingen in den Spuren der alten und widmeten, so wie sie die Kunst ausbildeten, die schönsten Blüthen derselben dem Gottesdienste. Die ältesten Versuchs- und Meisterwerke unserer Tonkunst sind Werke gottesdienstlicher Art, welche sich im Laufe der Jahrhunderte immer weiter ausbildeten, bis sie sich in **Bach** und zuletzt in **Beethoven** gipfelten.

Bei dieser bekannten Thatsache klingt es beinahe wie ein Wunder, dass gegenwärtig von einem Theile der römisch-katholischen Geistlichkeit der heutigen Tonkunst der Krieg erklärt wurde, dass man dieselbe aus der Kirche verwies und für diese als einzig maassgebend diejenige Musik erklärte, welche drei Jahrhunderte früher gäng und gäbe war.

Es ist dieses um so auffallender, da von allen Künsten die Tonkunst die harmloseste, die unschuldigste ist und bleibt, indem sie nur allgemeine Gefühle anregen kann und in ihrer Ausdrucksweise immer noch von der eigenthümlichen Auffassung des Hörers abhängt.

Die Malerei, die Bildnerei können unsittliche Gegenstände darstellen, die Dichtkunst kann gottlose Dinge sagen, aber alles, was die Musik leisten kann, bleibt unschuldiger Natur, kann nur durch die Wort-Unterlage irgendwie anstössig werden. Den klarsten Beweis nehme ich gerade aus jener Zeit, die von denen als maassgebend anerkannt wird, welche den Stab über die heutige Musik brechen, indem die meisten alten Tonmeister aus jener melodiearmen Zeit bekanntlich ihre kirchlichen Werke über Weisen arbeiteten, welche sie dem leichtfertigsten Volksgesange entnahmen, und hatten vielfach die Einfalt, zu bemerken, woher sie die Weise genommen hatten; allein der veränderte Text verscheuchte das Bewusstsein der Entstehung der Melodie. Und so ist es auch heute noch; oft wird einer schönen, im Volke bekannten Weise ein anderer Text verschiedenen Inhalts den verschiedenen Gelegenheiten, wo sie gesungen wird, angepasst, und der Zuhörer wie der Sänger wird den Empfindungen, welche die Worte aussprechen, folgen und nicht mehr an den ursprünglichen Text der Melodie denken. Es ist also nicht die Musik, welche einen ganz bestimmten Ausdruck von etwas geben kann, die Musik an und für sich ist immer unschuldig.

Fragen wir nun die Geschichte, ob jemals die Gestaltung einer Kunst in **irgend einer bestimmten Periode** maassgebend für die Kirche gewesen sei, so sehen wir, dass die christliche Kirche, wenigstens die römisch-katholische, bei keiner anderen Kunst irgend eine Kunst-Periode als durchaus maassgebend festgehalten hat. In

*) Dieser Aufsatz betrifft noch einmal die schon öfter in diesen Blättern berührte Frage über die Stellung der Tonkunst zu der katholischen Kirche. Wiewohl es scheint, dass bei dem Streite darüber ganz andere Rücksichten als musicalische die Bestimmungsgründe für die Gegner der geistlichen Musik des vorigen und jetzigen Jahrhunderts in der Kirche abgeben, so wollen wir doch die Betrachtungen eines so ehrenwerthen Mitgliedes der katholischen Gemeinde der Erzdiöcese Köln und eines so bewährten Verehrers der heiligen Tonkunst, wie der Herr Verfasser ist, nicht der Beachtung des Leserkreises dieser Zeitung entziehen, da aus jeder Zeile die aufrichtigste Herzensmeinung spricht, bemerken aber dabei, dass wir damit die Erörterungen des Gegenstandes in unserem Blatte abschliessen.
Die Redaction.

allen europäischen Landen sind Kirchen aus allen Bau-Perioden zu finden, in denen seit ihrer Entstehung fortwährend Gottesdienst Statt findet. Von der römischen Basilika an, von der Markthalle, welche zuerst zum Gottesdienste geweiht wurde, ferner von der römisch-griechischen Tempelform an zum Rundbogen, dann zum Spitzbogen, vom gothischen Dome zum Baustyle der Wiedergeburt, ja, bis zum Zopfstyle geht die Kirche immer mit der Zeit, und niemals, selbst heute nicht, ist es einem ihrer Würdenträger eingefallen, irgend einen Styl als unwürdig zu verwerfen, irgend eine Kirche, als in ihrer Architektur anstössig, zu schliessen. Im Gegentheil kann auch der flüchtigste Besucher sich überzeugen, dass in den meisten Kirchen in ihrem Ausbaue wie in ihrer Ausrüstung sich der Kunstgeschmack der verschiedenen Jahrhunderte oft in malerischer Harmonie, oft in schneidendem Abstich geltend gemacht hat.

Neben der Baukunst finden wir die Malerei, die Bildnerei aller Zeiten vertreten, ohne dass bisher irgendwo und irgendwie im Allgemeinen Anstoss an dem Style genommen worden ist. Freilich traf es sich wohl, dass Klostergeistliche, denen, wie z. B. zu Hemmerode in der Eifel, die ruhige byzantinische Form zu unbedeutend vorkam, die Kirche abtrugen und eine neue im ausschweifendsten Zopfstyle hinsetzten, oder dass die Domherren, für diesen Styl eingenommen, gothische Antiquitäten, wie z. B. die oft bedauerte Sacraments-Fiale in Köln, zerschlagen und in den Rhein werfen liessen, dass sie die gemalten Scheiben beseitigten, dafür weisses Glas einsetzten; aber es ist noch nicht vorgekommen, dass ein Kirchenfürst den Stab gebrochen über die Titianische oder Rafaelische, über die Dürer'sche oder Rubens'sche Schule, dass er dieselbe aus seiner Domkirche oder aus seinem Sprengel verwiesen hätte. Eine solche übertriebene Härte sollte nur der harmlosen Musik widerfahren.

Freilich hat es hierbei in der römisch-katholischen Kirche nicht an Anhaltspunkten gefehlt. Zur Zeit der Tridentinischen Kirchen-Versammlung war die Rede von der Verbildung der kirchlichen Tonkunst und sollte dieselbe ganz aus der Kirche ausgeschlossen werden, bis nach der Sage Papst Marcellus die Messe des Meisters Palestrina hörte und durch dieselbe bewogen wurde, doch der heiligen Musica noch ein bescheidenes Plätzchen in der geweihten Halle zu gönnen.

Die Verhandlungen der Kirchen-Versammlung beweisen, dass die Eiferer gegen die Tonkunst den damaligen Musikwerken hauptsächlich vorwarfen, dass sie im Wortgehalte unverständlich seien, weil man auf einer einzigen Sylbe zu viele Töne zu Gehör bringe. Wenn wir die Werke, von welchen diese Rede gilt, aufmerksam betrachten, können wir nicht umhin, diesen Beschwerdeführern Recht zu geben; allein sie gaben sich doch bald zufrieden, da sie einsahen, dass mit der Verbannung der Tonkunst der Gottesdienst ohne allen Glanz sein würde, und die Erzählung von dem Ausspruche des Papstes Marcellus, welchem Palestrina seine Messe gewidmet habe, scheint eine fromme Sage späterer Zeit zu sein; denn wenn man die Klagen der heiligen Väter des Concils erwägt, so bleibt Palestrina ja mit seinen Wiederholungen und seinem Hinziehen der Töne auf einer Sylbe eben so verwerflich wie seine übrigen theils vergessenen Zeitgenossen und viele seiner Nachfolger.

Uebrigens konnte diese Klage der Tridentinischen Kirchenväter mit demselben Rechte auch gegen den altchristlichen, so genannten Gregorianischen Gesang geschleudert werden. Auch diese Gesangweise verbindet eine Menge von Tönen auf einer Sylbe und würde, wenn man ihn nicht bloss einstimmig zu singen pflegte, so unverständlich sein, wie die Werke der Tonmeister der nun vorzugsweise gepriesenen Zeit.

Nehmen wir einmal ohne Vorurtheil die als mustergültig aufgestellten Werke der so genannten streng kirchlichen Zeit vor, die in Rom in der heiligen Woche und bei sonstigen Anlässen aufgeführt werden und längst Gemeingut der Sammlungen geworden sind. Wie verstossen nicht alle gegen die Beschwerden der Tridentinischen Kirchenväter! Und wie verstossen nicht viele selbst gegen die gesunde Vernunft! Was würde man sagen, wenn ein Tonmeister unserer Tage für einen ernsten Festanlass unter den heiligen Worten das A B C absingen liesse? wenn er für jeden einzelnen Buchstaben ein kleines Musikstück zuschnitte, das bestimmt ist, denselben auf und ab zu wiegen? oder wenn er erstens, zweitens, drittens u. s. w. in Musik setzen wollte? Und doch hört man es in den Lamentationen mit Andacht, denn ich habe es oben gesagt, die Tonkunst ist durchaus harmlos und unschuldig.

Fassen wir die Beschwerde der Tridentiner noch aus einem anderen Gesichtspunkte auf, der gewiss auch den damaligen Tonsetzern nicht entgangen ist, so ergibt sich das Bedenken, dass ihre Klage rein den katholischen Standpunkt verlassen hatte und mit den Ansichten der abtrünnigen Neuerer übereinstimmte, welche in romanischen wie in germanischen Landen den alten Kirchengesang verbannt und dafür das Volkslied, mehrstimmig vorgetragen, unter dem Namen Choral eingeführt hatten, einen Gesang, in dem im Allgemeinen jeder Sylbe ein Ton entsprach und der mithin ohne contrapunktische Verwicklung gemeinverständlich blieb. Wenn das Tridentinische Concilium so sehr auf das Verständniss dringen wollte, so hätte es vor allem Anderen die lateinische Sprache im

Gottesdienste abschaffen und die verschiedenen Landessprachen zum Gottesdienste für berechtigt erklären müssen. Zu diesem Schritte konnte man sich aber, besonders den neu erstandenen Bekenntnissen gegenüber, nicht entschliessen; man wollte den Gregorianischen Gesang nicht fallen lassen, hielt also auch den ganzen damals bestehenden Kirchengesang bei und überliess es der Kunst und den Künstlern, sich folgerichtig weiter zu entwickeln. Es war dieses das Klügste, was man thun konnte. Dieses ist auch drei Jahrhunderte hindurch geschehen. Fast jeder grosse Meister, selbst wenn er nicht der römisch-katholischen Kirche angehörte, hat es sich zur Aufgabe gestellt, derselben sein Opfer in einem oder dem anderen Werke darzubringen, um deren Gottesdienst zu verherrlichen, und selbst nichtchristliche Meister haben es nicht verschmäht, wie einst jene heidnischen Magier, anerkennend ihre Gaben zu bieten.

Zugleich mit den grossen Meistern der letzten Jahrhunderte ist aus der Kirche auch das Orchester ausgewiesen worden. Die Kirchenfürsten, welche diese Verweisung genehmigten, machten sich einer Unfolgerichtigkeit schuldig, über welche die griechisch-katholische Kirche hinaus ist, welche jedes Tonzeug ohne Ausnahme verbannt, während jene Bischöfe einstweilen wenigstens noch die Orgel von der Verbannung ausschlossen, hier und da auch noch das Fagott. Nun ist aber kein Grund einzusehen, dass man bei musicalischen Leistungen, wenn die Mittel und die Einrichtungen dazu vollständig vorhanden sind, bloss einen einzigen Begleiter des Gesanges (den Balgentreter ungerechnet) gestatten will, nicht aber ein volles Orchester. Die neuen, abtrünnigen Religions-Gemeinden haben sich freilich grösstentheils auf die Orgelbegleitung beschränkt, wohl weil es bei ihnen an Mitteln mangelte, oder weil sie wenigstens Anfangs gegen den äusseren Glanz des Gottesdienstes angingen, nur das innerliche Verständniss erzielen wollten; trotzdem aber haben sie nicht die vollständige Verbannung des Orchesters ausgesprochen, im Gegentheil haben viele Tonsetzer dieser Bekenntnisse dasselbe für Fest-Gelegenheiten mit grosser Wirksamkeit angewandt. Wenn die römisch-katholische Kirche folgerichtig sein, das Hergebrachte festhalten will, worauf sie sich so viel zu Gute thut, so muss sie auch das neuere Orchester, das sich grösstentheils in ihr und für sie gebildet hat, behalten und darf keinen Unterschied machen, ob Einer mit den Fingern auf Tasten durch einen Blasebalg die Begleitung vermittelt, oder ob ein Anderer auf Saiten, unmittelbar oder mit dem Bogen, begleitet, oder ob Mehrere, wie es die Sänger thun, die Lungen zum Lobe des Höchsten in Thätigkeit setzen.

Noch sonderbarer erscheint die Ausweisung des Orchesters, wenn wir in den Psalmen, welche, so viel ich weiss, für die Kirche bindenden Werth haben, an mehreren Stellen, welche die Kirchenfürsten nicht für unterschoben erklären werden, die Instrumente erwähnt und gebilligt finden:

Ps. 33. „Danket dem Herrn mit Harfen, lobsingt ihm auf dem zehnfach besaiteten Psalter! Singet ihm ein neues Lied, macht es wohl auf Saitenspielen mit Schalle."

Ps. 81. „Nehmet die Psalmen, gebet her die Pauken, wohlklingende Harfen mit Psalter. Blaset im Neumonde die Posaunen zum Feste."

Ps. 98. „Lobet den Herrn mit Harfen, Psalter und mit Psalmen (also mit Instrumenten und Menschenstimmen), mit Trompeten und Posaunen jauchzet vor dem Herrn."

Ps. 150. „Lobet ihn mit Posaunen, mit Psalter und Harfen, mit Pauken und Reigen, mit Saiten und Pfeifen, mit hellen Zimbeln, mit wohlklingenden Zimbeln" u. s. w.

Wenn der andächtige Musikfreund diese Stellen vergleicht, so wird er herauslesen, dass der gottbegeisterte, von der römisch-katholischen Kirche approbirte Sänger ohne Umschweif und entschieden nicht nur den alten Gesang, sondern auch für den Herrn „ein neues Lied" fordert, wie dass er für den Gottesdienst eine nicht unbedeutende Instrumentenzahl in Anspruch nimmt.

Das Mittelalter, auf welches man in kirchlichen Dingen wie in staatlichen so gern zurückgehen mag, hat sich an diese Stellen der Psalmen gehalten, und in jedem Jahrhundert ist die Tonbühne in der Kirche der Tonbühne an den Fürstenhöfen ziemlich gleich geblieben. Die mittelalterlichen Schriftsteller reden zeitweise von dem musicalischen Glanze grossartiger Kirchenfeste; aber dauernder und offenkundiger reden die alten Steinmetzen und Massonen in ihren Gebilden davon. In den Pfortentiefungen der byzantinischen Münster wie der gothischen Dome sehen wir durch musicirende Engel gewöhnlich das Orchester der Bauzeit vertreten, und Schreiber dieses hat nach der Pfortenwölbung der trier'schen Liebfrauenkirche, nach der Pforte des schon zum grössten Theile vollendeten südlichen kölner Domthurmes die Tonbühne der betreffenden Baujahre an anderer Stelle besprochen und glaubt dadurch einen bedeutenden Beitrag zur Geschichte der mittelalterlichen instrumentalen Tonkunst geliefert zu haben. Selbst im kölner Dome, im Chore über den alten Apostelbildern, hat der Bildhauer in musicirenden Engeln das Orchester vergegenwärtiget, welches zur Zeit der ersten Einweihung der Kathedrale gebräuchlich war, und es ist in der That auffallend, dass dieser steingediegenen Tonbühne gegen-

[*]

über unser Orchester aus den heiligen Räumen ausgewiesen werden konnte.

Wir haben oben von der Unschuld, von der sittlichen Unschädlichkeit der Tonkunst gesprochen: wir wollen aber damit nicht sagen, dass jede Musik sich auch für die Kirche eigne, dass es ganz gleichgültig sei, ob man Dieses oder Jenes dem Gottesdienste anbequeme. Wir hörten in Polen vor Jahren in der stillen Woche Rossini's *Gazza ladra* in der Kirche vortragen, hörten in Frankreich ausgewählte Stücke aus Weber's „Freischütz" zu kirchlichen Zwecken verwandt, und fanden, dass die andächtige Bevölkerung nichts gegen diese Melodieen einzuwenden hatte, im Gegentheile ganz davon erbaut stand, möchten aber für uns Deutsche eine Gränze gezogen wissen zwischen Bühne und Kirche, zwischen weltlicher und geistlicher Musik. Eben so sind wir einverstanden, dass ein gebildeterer Geschmack das Orchester des Mittelalters sichte, und möchten z. B. nicht Schellengeklingel aufnehmen, das wir noch auf der Tonbühne der ersten Dom-Einweihung vertreten sehen.

Was die Schreibart der Kirchenwerke anbelangt, so ist es freilich nicht leicht, eine Auswahl zu treffen: wir würden aber, wenn wir in der Eigenschaft eines geistlichen Rathes zur Seite des Bischofsstuhles sässen, rathen, dem Besten aller Zeiten stets das Feld einzuräumen, vor Allem aber, vor unserer Zeit die Schranken nicht zu schliessen.

„Singet dem Herrn ein neues Lied!" — diesem goldenen Spruche würden wir Eingang zu verschaffen suchen. Jede Zeit hat ihre Berechtigung, und das Gute, das den Besten seiner Zeit genügt hat, genügt, wie der Dichter sagt, allen Zeiten. Die Formen der Haydn'schen, der Mozart'schen, die Formen der Beethoven'schen Kirchenwerke stehen näher den Formen unserer übrigen nicht kirchlichen Werke; allein diese Wahrnehmung soll uns nicht gegen genannte Werke einnehmen. Ergründen wir die Wahrheit an der Sache, so finden wir im Gegentheil, dass die Werke der alten Meister für die Kirche nach deren Absicht wenigstens weit weniger in einem kirchlichen Stile gearbeitet sind, als die der jetzt lebenden. Die Sarabanden, Giquen, Couranten, die Madrigale und Menuets der alten Meister unterscheiden sich wenig von ihren geistlichen Werken in der Satzweise. Weit eher liesse sich für die heutigen Meister anführen, dass wenigstens die Besseren sich im vollen Bewusstsein der Würde an die Arbeit gesetzt haben, dass sie die angewandten Melodieen wie die Harmoniefolgen von innen heraus erfanden, dass es Keinem auch nur im entferntesten eingefallen ist, hier die Melodieen vom „blauen Aermel" oder sonst eine übliche Volks- oder Strassen-Melodie kirchlich zu contrapunktiren. Wenn Mozart in seiner frommen Stimmung singt, klingt es freilich ganz anders, als wie die Gefühls-Ausströmungen, die Beethoven hinterlassen hat, und beide sind wieder von denen des Vaters Haydn und des edlen Bach unterschieden; allein in diesem Reichthume, in dieser Vielseitigkeit sehen wir durchaus kein Unglück, noch weniger etwas Unschickliches, und finden es keineswegs begründet, ob dem, was der Franzose *embarras de richesses* nennt, den ganzen Hort verwerfen zu wollen.

Jedenfalls darf die heilige Tonkunst dieselbe Berücksichtigung in der Kirche fordern, welche die Schwesterkünste von je her genossen haben, wenn nicht hier eine durchgreifende Veränderung der altkatholischen Formen bezweckt werden soll, an welche wir einmal nicht glauben können und wollen.

Der Kampf gegen die Berechtigung der Neuzeit, würdige Kirchenmusik aufzustellen, ging von Protestanten, ging von entschiedenen Protestanten aus, und zwar besonders von einem Manne, der in seiner Fach-Laufbahn als Rechtsgelehrter gegenüber Savigny für den Beruf unserer Zeit in rechtswissenschaftlichen Dingen auftrat. Ich rede hier von dem Heidelberger Thibaut, von seinem Werke „Ueber die Reinheit der Tonkunst". Thibaut hat sich durch dieses Werk grosse Verdienste erworben, indem er die vergrabenen Schätze der vorigen Jahrhunderte wieder bekannt machte, indem er sie dem Forscher, dem Gelehrten, dem Nacheifer strebender Künstler, der Anschauung der Kunstfreunde empfahl; aber der grosse Kenner blieb, was ihm nicht zu verargen war, einseitig und leitete dadurch seine unbedingten Nachbeter auf Abwege. Es ist sonderbar, dass ein Protestant in seinem Anpreisen einer bestimmten Periode der katholischen Kunst solchen Einfluss selbst auf katholische Diöcesen äussern konnte. Wenn wir annehmen, dass die Kunst in der Kirche nicht bloss des Herkommens wegen da ist, wenn wir unterstellen dürfen, dass sie auf das Gemüth wirken, zur Andacht, zur Erhebung stimmen kann, und das werden doch wohl die Berather der Bischofssitze einräumen wollen, so muss man der heutigen Tonkunst vollständige Gerechtigkeit widerfahren lassen. Was kann nämlich erheben, andächtig und feierlich stimmen? Das, was verstanden wird. Unsere heutigen Meister sprechen aber am deutlichsten zu den Gefühlen der Gegenwart, wo die alten Meister nur von wenigen vereinzelten Kennern verstanden werden können.

Die Domkirche von Köln ist in ganz Europa als einzig gepriesen, sie ist für den Spitzbogen-Stil, so lange derselbe an der Tagesordnung bleibt, das Urbild höchster Vollendung. Der seitherige Gang der Kunst in der römisch-katholischen Kirche kann freilich diesem Geschmacke keine ewige Dauer sichern, aber noch gilt sie wenigstens in Deutschland als Musterbild für vieles, wenn nicht für alles

Neuzuerrichtende; daher ist denn die Thatsache auch anerkennenswerth, dass von Köln aus sich nicht bloss die göttliche Kunst der Massonen, sondern alle damit verschwisterten Künste durch Deutschland, neu erhoben, verbreiten, Glasmalerei, kirchliche Malerei, kirchliche Bildnerei u. s. w.

Bei dieser Wahrheit ist es doppelt zu beklagen, dass in der heiligen Kunst, in der Musik gerade eine Ausnahme gelten soll. Sie ist, wie alle Künste des Mittelalters, an dem Busen der Mutter Kirche gross gewachsen, und nun will die Mutter, man mag mir eine unkirchliche Redensart verzeihen, das Kind mit dem Bade ausgiessen.

Die Domcapelle in Köln hatte einen Ruf in Deutschland, ja, in der europäischen Welt. Man mag an ihr Manches auszusetzen gehabt haben, wir wollen es nicht in Abrede stellen; trotzdem war sie eines der ersten kirchlichen Orchester, war ein Augenmerk für alle ähnlichen Anstalten in Europa, von denen die meisten bei Weitem nicht zu ihrer Höhe hinanreichten. Bei dem jetzigen Standpunkte der Tonkunst in Köln, durch die Musikschule und die auf derselben ausgebildeten Talente, durch die weltlichen Concerte, welche sich durchaus nicht mit flüchtigen Erscheinungen befassen, was man einsehen lernt, wenn man nur einer Aufführung der Bach'schen Passion beigewohnt hat, durch die Vorliebe gerade für diese Kunst im Ganzen würde durch Hinzukommen der rechten Anregung von oben Köln aller Wahrscheinlichkeit nach die hohe Schule heiliger Tonkunst geworden sein. Franco von Köln, der tonkundige Prälat, entwickelte, seiner Zeit vorauseilend, in einem dunkeln Jahrhundert, der Natur und dem Volksleben zugewandt, die Grundlagen des Lehrgebäudes der heutigen Tonkunst und gab damals schon Zeugniss von der musicalischen Tüchtigkeit des rheinischen Volkes; mögen die Prälaten der Neuzeit derselben ebenfalls wieder gerecht werden zum Glanze des Gottesdienstes und der himmlischen Herrlichkeit! Diamond.

Aus Rossini's Leben.

Ein Beitrag zu den Theater-Verhältnissen in Italien und zur Geschichte des „Barbiers von Sevilla".

(Schluss. S. Nr. 26.)

Während nun Rossini Wunder der schöpferischen Thätigkeit verrichtete, waren seine Feinde nicht wenig rührig, nicht aber um zu schaffen, sondern um zu zerstören; der alte Paisiello, bei dem die Jahre keineswegs das gefährliche Talent, Ränke zu spinnen und Cabalen in Gang zu bringen, geschwächt hatten, schürte im Stillen das Feuer des Zornes aller Anhänger der alten italiänischen Musik gegen den Neuerer, und die Partei dieser Anhänger war in Rom zahlreich und mächtig. Leider hatte auch der Librettist Sterbini, der gewiss sehr unschuldig an dem neuen Opernstil Rossini's war, aus nicht mehr bekannten Gründen eine Menge von Feinden, wovon Rossini glücklicher Weise nichts wusste.

Unter diesen wahrlich sehr ungünstigen Verhältnissen, den Angriffen eines zwiefachen Treffens von Widersachern gegenüber, fand die erste Vorstellung des „Barbiers" an dem vertragsmässig bestimmten Tage Statt. Rossini meinte bei einem so wichtigen Ereignisse auch durch eine sorgfältige Toilette imponiren zu müssen, und zog einen kostbaren nussbraunen Frack mit goldenen Knöpfen an, den ihm der Director Barbaja zum Geschenk gemacht hatte. Obwohl er nun in der Vorrede zum Textbuche sehr bescheiden auftrat und mit warmer Verehrung und Bewunderung von Paisiello sprach, so half dieser Blitzableiter ihm doch nicht das Geringste gegen das drohende Ungewitter. Schon auf der Strasse begann noch vor Oeffnung der Pforten der Argentina das Gepfeife. So wie Rossini in seinem neuen Staatsrocke ans Pult trat, brach das Parterre in ein schallendes Gelächter aus, und laute Spöttereien über den braunen Frack wurden von Zischen und Pfeifen begleitet. Unter dem Getöse und Geschwirre der Zuhörer, das, wie der Biograph Zanolini sich ausdrückt, dem lärmenden Geräusche glich, welches die Ankunft einer Procession verkündet, wurde die Ouverture gespielt. Es war die zum Barbier geschriebene, welche seitdem verloren gegangen ist, wie auch die Eröffnungs-Scene des zweiten Actes, welche aus einem Ensemblestücke bestand, in dem Rosine die Haupt-Partie hatte*). Der Vorhang ging auf und Garcia, der Graf Almaviva, wollte als echter Spanier seine Arie selbst auf der Guitarre begleiten. Um durch den Lärm durchzudringen, griff er so scharf in die Saiten, dass sie sprangen. Nun ging das Pfeifen und Verhöhnen erst recht wieder los. Rossini aber, der in dieser fürchterlichen Lage einen Muth und ein Vertrauen auf sein Werk mit einer Charakterfestigkeit bewährte, die nicht Jedem gegeben ist, rief Garcia ein kräftiges: „Vorwärts, vorwärts!" zu und spielte die Begleitung auf dem Clavier. Das gab wieder neues Gelächter und laute Spässe über die Unterhaltung des Maestro mit dem Sänger von unten nach oben. Figaro's Arie und sein Duett mit dem Grafen wurden von fortwährendem Lärm übertäubt. Endlich legte sich der Sturm auf einige Augenblicke, als die Signora Giorgi-Righetti, eine in Rom namentlich durch ihre wundervolle Stimme beliebte Sängerin, als Rosine auftrat.

*) Es ist die Unterrichts-Scene, wo jetzt jede Sängerin ein Bravourstück nach ihrem Gefallen einlegt.

Der Vortrag ihrer Arie: *Una voce poco fa,* rief eine dreimalige Salve von Applaus hervor. Rossini stand auf und verneigte sich dankend gegen das Publicum, und der Sturm schien in der That sich etwas besänftigt zu haben.

Aber o weh! Der Sänger Vitarelli, der den Basilio machte, hatte das Unglück, beim Auftreten über seinen langen Klosterrock zu stolpern und dermaassen auf die Nase zu fallen, dass er blutete. Nun war im wahren Sinne des Wortes der Teufel los, wenigstens der Lachteufel. Man applaudirte, lachte unmässig, rief *da capo,* und es gab ein Toben, wie es noch nicht da gewesen war. Einige glaubten, der Fall gehöre zur Rolle und verhöhnten den Librettisten. Die treffliche Arie über die Verleumdung ging unter diesem Lärm verloren, und freilich mag es schwer gewesen sein, nicht zu lachen, da der arme Basilio sich bei jeder Pause das Tuch vor die Nase halten musste, um das Blut zu stillen.

Es lässt sich begreifen, dass ein Publicum, zumal ein italiänisches, das einmal in solchem Zuge unauslöschlicher Heiterkeit ist, keine Schranken mehr kannte. So fand denn auch das reizende Brief-Duett keine Gnade vor ihm, wovon freilich auch der Librettist zum Theil die Schuld trug, denn er hatte die Liebenden schon vorher ein paar Mal correspondiren lassen, und als nun der *Postillon d'amour* zum dritten Male ein Brieflein verlangte, da brach ein schallendes Gelächter aus. Man hat dies späterhin mit richtigem Tacte abgeändert.

Zum Uebermaass des Unglücks führte das tückische Schicksal mitten in dem herrlichen Finale eine Dilettantin auf die Bühne, eine graue Katze! Zamboni, der treffliche Figaro, machte sie durch seine Jagd nur noch toller; sie fuhr dem Doctor Bartolo-Botticelli zwischen die Beine, Rosine und Marcelline flüchteten sich vor ihr und nur den Spiessen der Wache gelang es am Ende, sie zu verscheuchen. Aber ach! das Publicum rief die unfreiwillige Schauspielerin heraus, klatschte und miaute und trieb einen Höllenlärm. Das Gelächter über die improvisirte Rolle der Katze war kaum verschollen, als ein breitschulteriger Kerl, der dem Ansehen nach keinen Widerspruch zu dulden gesonnen war, mitten aus dem Parterre mit Stentorstimme ausrief: „Das ist die Grabmusik für Don C****!" und gebrauchte dabei ein so gemeines Wort, dass wir es auch nicht einmal im Orignal, geschweige denn auf Deutsch hersetzen können.

Man stelle sich nun diese scandalösen Auftritte, welche den ganzen ersten Act hindurch dauerten, recht lebhaft vor, um zu begreifen, was für eine Ueberwindung von Seiten der Sänger und vollends des Maestro am Dirigentenpulte dazu gehörte, das alles zu ertragen und weiter zu spielen. Was that aber Rossini? Er blieb nicht nur in jeder Hinsicht tactfest, sondern oft legte er den Tactstock auf einen Augenblick nieder, stand auf und machte sich so lang wie möglich, um den Sängern lauten Beifall zu klatschen.

Diese Demonstration gegen das Publicum brachte die Gegenpartei im Hause, die keineswegs bloss im Parterre ihren Platz hatte, vollends gegen den Maestro auf; sie trieb es nun so arg, dass man keinen Ton im zweiten Acte ruhig anhören konnte. Trotz alledem blieb Rossini fest, und seine getreuen Sänger räumten ebenfalls das Feld nicht, bis mit der letzten Note der Partitur der Vorhang fiel.

Als die Künstler ihre Garderobe gewechselt hatten und zu Rossini fuhren, um ihn zu trösten und zu ermuthigen, fanden sie ihn schon im Bette und in ruhigem Schlafe.

Am folgenden Tage machte er einige Aenderungen und Verkürzungen, strich unter Anderem die mehrmalige Correspondenz zwischen Lindoro und Rosine weg u. s. w., aber erklärte auf das bestimmteste, dass er trotz des Contractes die zweite Vorstellung nicht dirigiren würde. Der Impresario drang nicht in ihn, er war im Gegentheil im Stillen damit einverstanden, denn er fürchtete Alles von Rossini's Benehmen, das sicher wiederum ähnliche Scenen wie gestern im Publicum hätte hervorrufen können. So blieb denn Rossini am Tage der zweiten Vorstellung zu Hause und erwartete im Gespräche mit seinen Hausleuten ruhig das Ende des Abends. Allein diese Ruhe verliess ihn doch ein wenig, als man auf einmal das Herannahen und das Gewühl einer grossen Menge Menschen vernahm, aus deren Mitte man deutlich den Ruf: Rossini! hörte. Er glaubte in der That, man wollte ihm eine Katzenmusik bringen oder sonst einen Schabernack anthun, und die Hausleute fürchteten, da sie Fackelschein sahen, sogar für ihr Besitzthum. Es war — ein Fackelzug, mit dem seine Freunde nach dem ersten Acte der Vorstellung ihn nach dem Theater abholen wollten, um durch seine Erscheinung das Rufen des entzückten Publicums nach dem Componisten zufrieden zu stellen.

Wir fügen noch den Inhalt der oben erwähnten Vorrede zum Textbuche hinzu, welches übrigens damals aus Respect für Paesiello gar nicht den Titel *Il Barbiere di Seviglia* (wie Beaumarchais' Lustspiel und Paesiello's Oper) führte, sondern *Almaviva o sia l'inutile Precauzione* hiess. Das *Avvertimento al pubblico* lautet in wörtlicher Uebersetzung des Originals:

„Das Lustspiel des Herrn Beaumarchais, das den Titel „„Der Barbier von Sevilla oder Die nutzlose Vorsicht"" führt, erscheint in Rom, in ein komisches Drama verwandelt, unter dem Namen: „„Almaviva oder Die nutzlose Vorsicht"", um das Publicum vollstän-

dig von den Gefühlen der Hochachtung und Verehrung zu überzeugen, welche den Autor der Musik des jetzigen Drama's für den so berühmten Paesiello, der denselben Stoff unter seinem urprünglichen Titel schon behandelt hat, beseelen.

„Berufen, dieselbe schwierige Aufgabe zu übernehmen, hat der Maestro Gioachino Rossini, um nicht dem Vorwurf eines verwegenen Wetteifers mit dem unsterblichen Componisten, der sein Vorgänger war, anheim zu fallen, ausdrücklich verlangt, dass „„Der Barbier von Sevilla"" ganz von Neuem versificirt und dass demselben einige neue Situationen für Musikstücke hinzugefügt werden müssten, wie sie übrigens auch der neuere Theatergeschmack verlange, der sich seit der Zeit, wo der berühmte Paesiello seine Musik geschrieben, so sehr geändert hätte.

„Ein mehrfacher anderer Unterschied zwischen dem Texte des gegenwärtigen Drama's und dem des französischen Lustspiels floss aus der Nothwendigkeit, in dieselbe Handlung Chöre einzufügen, theils weil der neuere Geschmack sie fordert, theils weil sie für die musicalische Wirkung in einem Theater von so bedeutendem Umfange unentbehrlich sind. Hiervon wird das geneigte Publicum in Kenntniss gesetzt, auch um den Componisten des neuen Drama's zu entschuldigen, der ohne das Zusammentreffen dieser gebieterischen Umstände nicht gewagt haben würde, auch nur die kleinste Aenderung in dem französischen Werke vorzunehmen, welches schon durch den Beifall in allen Theatern Europa's geheiligt worden ist."

Nun, wir haben oben schon berichtet, dass auch diese bescheidene Erklärung eine *precauzione inutile* war. Paesiello starb einige Monate darauf, den 5. Juni 1816 (nicht Januar, wie irrthümlich in einigen biographischen Artikeln, z. B. dem Brockhausischen Conversations-Lexikon, steht), und sein „Barbier von Sevilla" ist dem Gerichte der Zeit verfallen, während Rossini's „Almaviva" wieder in den „Barbier" umgetauft worden ist und noch heute alle Welt entzückt. Wie lange noch? Wer kann das voraussagen bei dem Fortschritte der heutigen Musik, welcher den Geschmack aus dem Ohr und Gemüth in die Nerven gejagt hat?

Aus Breslau.

(Ferd. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem".)

Den 15. Juni 1864.

Zum Vortheil der Kronprinz-Stiftung führte die Sing-Akademie an ihrem Stiftungsfeste den 13. Juni F. Hiller's Oratorium: „Die Zerstörung von Jerusalem" in der Aula Leopoldina auf. Abgesehen von dem wohlthätigen Zwecke, verdient Herr Musik-Director Schäffer schon desshalb unseren innigsten Dank, dass er uns das schöne Werk von Hiller noch einmal zur besseren Kenntniss und Würdigung vorgeführt hat. Bei Gelegenheit der ersten Aufführung am 7. November v. J. ist in diesen Blättern von sachkundiger Feder bereits ausführlich berichtet worden; wir können uns daher heute auf einige allgemeine Bemerkungen beschränken. F. Hiller gehört unstreitig zu den begabtesten und hervorragendsten Componisten der Gegenwart; im Grunde an Mendelssohn sich anschliessend, gibt er in seinen Werken doch so viel Eigenes und Originelles, dass er durchaus weit entfernt von aller Nachahmung bleibt; sein Stil ist edel und rein und hält sich in jenen maassvollen Gränzen, welche das Schöne in der Kunst nie aus den Augen verlieren. Wenn man der „Zerstörung Jerusalems" den Vorwurf machen wollte, dass zu wenig Kirchliches, mehr Dramatisches darin enthalten sei, so muss man Kirchliches nicht verwechseln mit Religiösem, das auch hier überall die tiefere Grundlage bildet, und das dramatische Element kommt dem Oratorium wesentlich zu, natürlich ohne die religiöse Dichtung zu einer entwürdigenden Verweltlichung herabzuziehen, wie dies hier nicht der Fall ist. Den Glanzpunkt des vorliegenden Oratoriums bilden wohl die Chöre, die durchweg in Anlage und Durchführung die Meisterhand verrathen; doch auch die Arien und Duette, wie die Recitative enthalten manchen reizenden und genialen Zug. Die Chöre der Israeliten: „Schon brausen sie daher, wie ein ungestümes Meer", „Wir zieh'n gebeugt, das Joch auf unserm Nacken", der allgemeine Chor: „Das Entsetzen bricht herein", schliessen sich in kunstvoller Arbeit, mächtiger Wirkung, glanzvoller Instrumentation dem Besten an, das wir auf diesem Gebiete besitzen. Wie im Allgemeinen die Aufführung des Werkes ein sorgfältiges Studium Seitens des Dirigenten verrieth, so wurden insbesondere die Chöre mit einer Präcision, Reinheit und Energie wiedergegeben, wie wir dies an der Sing-Akademie wohl von je her zu hören gewohnt sind, aber diesmal doch ganz vorzüglich hervorheben müssen. Wenn man dabei an eine Temperatur von + 30° Reaumur im Saale denkt, so wird man die Aufgabe der Sänger wie des Orchesters um so mehr zu würdigen und bei irgend einem Solisten einmal eine kleine Schwankung in der Intonation zu entschuldigen wissen. — Unter den Solosängern müssen wir vor allen Dingen wiederum der Frau Dr. Mampé-Babnigg rühmend erwähnen, deren stets schlagfertige Bereitwilligkeit wie unfehlbare Virtuosität auf gleicher Höhe stehen. Wir müssen es immer wiederholen, die vorzügliche Schule dieser Sängerin, die mit einer weisen Oekonomie in der Benutzung des Stimm-Materials eng verbunden ist, lässt sie Triumphe feiern, wie sie manche weit jüngere Sängerin nicht erreicht. Aus ihrer ausgezeichneten Gesammtleistung wollen wir nur

den ausserordentlich schönen Vortrag der reizend-charakteristischen Arie mit den obligaten Pauken: „Mit diesen Düften steige unser Lied empor", hervorheben. Die Tenor-Partie (Zedekia) hatte der k. Domsänger Herr Schäffer, ein Bruder des Dirigenten, mit grosser Gefälligkeit übernommen und erwarb sich den Beifall der Zuhörer durch die Innigkeit des Vortrags, in welchem er seine gerade nicht kräftige, aber weiche, leicht angebende Tenorstimme wohl zu verwenden wusste. Den Jeremias führte Herr Gesanglehrer Schubert mit gewohnter Kraft und Sicherheit durch; besonders anerkennend müssen wir uns ausser dem geschmackvollen Vortrage der Arien über die schöne Declamation des Klageliedes und der letzten Recitative aussprechen. Wenn wir nun noch der Trägerin der Alt-Partie lobend gedenken, so können wir im Allgemeinen berichten, dass die vortreffliche Ausführung das Werk aufs Neue in der Gunst des Publicums gehoben hat, und auch der Kenner bestätigt an ihm als Zeichen eines wahren Kunstwerkes, dass bei der Wiederholung der erste Eindruck nicht abgeschwächt wird, sondern immer wieder neue Seiten hervortreten, welche das Interesse des Hörers spannen und das Gefühl ansprechen. Die Aufführung des Oratoriums in seinem orchestralen Theile war untadelhaft.

(Schles. Zeit.) V.

Nachschrift. In einer der folgenden Nummern desselben Blattes spricht sich ein anderer Referent noch ausführlicher und mit derselben warmen Anerkennung über Hiller's Werk aus und schliesst mit den Worten: „Der Wunsch einer dritten Wiederholung des Oratoriums im nächsten Winter ist gewiss der des Publicums. Möge Herr Director Schäffer ihn erfüllen." Wenn derselbe Referent aber sagt: „Hiller's Originaliät leidet dadurch keinen Abbruch, wenn wir sagen, er habe Mendelssohn's „„Elias"" benutzt" — so ist dies ein Anachronismus, da Mendelssohn's „Elias" zum ersten Male den 26. August 1846 in Birmingham, Hiller's „Zerstörung von Jerusalem" aber zum ersten Male schon im April 1840 in Leipzig gegeben worden ist. (Die Redaction.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Die Fraction der Gesellschaft vom *Théâtre impérial de l'Opéra italien* in Paris setzt ihre Vorstellungen bei steigender Theilnahme des Publicums fort. Die Wiederholung des *Trovatore* am Sonntag den 26. Juni war am meisten besucht, die der *Lucia* und die erste Aufführung von Bellini's *I Puritani* am Mittwoch den 29. Juni hatten ebenfalls ein grosses Publicum, welches reichlichen Beifall spendete. In den Puritanern zeichnete sich neben Fräulein Vitali und dem Bariton Sterbini besonders auch der Basso Antonucci aus, der eigentlich an diesem Abende zum ersten Male in einer bedeutenden Rolle auftrat.

Der hiesige Sängerbund, unter der Leitung des gründlich musicalisch gebildeten Dilettanten Herrn B*****, hatte vor Kurzem eine Sängerfahrt auf dem Rheine veranstaltet, bei welcher an 300 Damen und Herren das bekränzte und bewimpelte Dampfschiff füllten. Vorherrschend war dabei natürlich die heitere Geselligkeit, aber auch das musicalische Element war gut vertreten; namentlich machten die Männerchöre „An die Hoffnung" von Schärtlich und „Das Kirchlein" von Becker, die mit Erlaubniss drr Klostergeistlichen in der Apollinariskirche zu Remagen vorgetragen wurden, einen schönen Eindruck.

Der kölner Männer-Gesangverein unter Leitung des k. Musik-Directors Franz Weber hat unter den vielseitigen Anforderungen an seine rühmlichst bekannte Bereitwilligkeit, „durch das Schöne das Gute zu befördern", dieses Mal die Einladung des Comite's für die Wiederherstellung der Liebfrauenkirche in Worms angenommen und am Sonntag den 26. und Montag den 27. Juni in der genannten Kirche zwei überaus zahlreich besuchte Concerte gegeben. Wir kommen in der nächsten Nummer darauf zurück.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 28. **KÖLN, 9. Juli 1864.** **XII. Jahrgang.**

Aus London.

(Die Opern — Fräul. Artôt — Die deutschen Sängerinnen Tietjens, Lucca, Harriers-Wippern, Liebhart. — Dr. Gunz.)

Den 3. Juli 1864.

Unsere Season hat in Verbindung mit unseren Guineen ihre Anziehungskraft für fremde Künstler wiederum in einer Weise bewährt, wie sie noch nie da gewesen ist. Wer nennt die Namen aller, die zum Feste kamen? Ich verzichte darauf. Nur so viel ist gewiss, dass die Deutschen, welche von den Engländern für so eroberungssüchtig ausgerufen werden, diesen Charakter auf dem hiesigen Kunstgebiete in der That siegreich bewährt haben; sie haben dieses Gebiet vollständig in Besitz, so weit es die classische Instrumental-Musik betrifft, und selbst in der Oper theilen sie die Herrschaft mit den Italiänern auf eine Weise, dass das Uebergewicht der Macht und des Einflusses auf das Publicum nach ihrer Seite hin neigt. „Wie?" — rief neulich ein musicalischer Italianissimo aus — „ist es so weit gekommen, dass wir unsere Sängerinnen und Sänger nicht mehr aus Mailand und Neapel im Triumphe hieher führen, sondern sie aus Berlin und Wien holen, wobei wir Gefahr laufen, unseren reinen italiänischen Geschmack auch in der Oper so verdeutscht zu sehen, wie es schon in den Concerten unserer grossen Musik-Gesellschaften mit der Instrumental-Musik geschehen ist? Welche barbarische Namen: Tietjens, Wippern, Bettelheim, Liebhardt, Dustmann, Gunz, Schmidt und viele andere, die man noch weniger aussprechen kann, als die genannten!" — Das Spasshafteste dabei war, dass er die Lucca für ein italiänisches Reinblut hielt und behauptete, die Deutschen hätten ihr den Aufenthalt verleidet!

Nun, diese und einige ähnliche vereinzelte und in der Masse der Kunstfreunde ganz verschwindende Aeusserungen sind aber auch die einzigen, die man gegen die deutschen Künstler hört, und man sieht, dass auch sie keineswegs vom politischen Standpunkte herrühren, sondern von dilettantischer Vorliebe für die italiänischen Sänger. Alles Geträtsch über die Unerträglichkeit der rohen Ausbrüche der Antipathie der Engländer auch gegen die deutschen Künstler, wie es von Berlin aus in deutschen Zeitungen bei Gelegenheit der plötzlichen Abreise von Pauline Lucca zu lesen war, ist reine Erfindung. Die Lucca hat hauptsächlich aus Gesundheits-Rücksichten ihr hiesiges Engagement gelöst, das ist die Wahrheit, und ich kann versichern, dass sie von allen englischen Zeitungen, die gegen Preussen und Oesterreich losziehen, aus guten Gründen keine Zeile gelesen hat. Dass aber dem reizenden Trotzkopfe, dem verzogenen Kinde des berliner Publicums, die Aufnahme von Seiten der londoner Zuhörerschaft — von welcher ein grosser Theil eine *Prima Donna assoluta alla Catalani* erwartete — etwas lau vorgekommen sein und ein Nebenmotiv zu dem raschen Entschlusse abgegeben haben mag, dürfte vielleicht bei allem dem eine nicht ganz fehlgreifende psychologische Conjectur sein.

An ihre Stelle in Coventgarden trat zunächst Desirée Artôt. Neben den Sängerinnen La Grua und Adelina Patti hatte sie keine leichte Aufgabe, gewann aber gleich durch ihr Debut als Maria in Donizetti's „Regimentstochter" (die, beiläufig gesagt, hier mit prächtigen Gebirgs-Decorationen und grossem militärischen Manöver gegeben wird) die Gunst des Publicums und hatte einen mehr als gewöhnlichen Erfolg. Sie fasst den Charakter mehr realistisch als Jenny Lind und Andere auf und hat darin auch wohl vollkommen Recht, da diese Auffassung sie keineswegs hindert, das tiefe Gemüth zu entfalten, wie es ja so oft in der Natur von weiblichen Wesen, die nicht viel auf äussere Etiquette halten, liegt. Gerade bei den etwas rauhen Manieren im ersten Acte machte der Abschiedsgesang vom Regimente durch den gefühlvollen Ausdruck einen Eindruck von Wahrheit, der hinreissend war und den der Künstlerin zu Theil gewordenen Hervorruf vollkommen

rechtfertigte. Als Sängerin glänzte sie dann besonders im zweiten Acte; ihre Cadenz in der Clavierscene, verbunden mit reizendem Spiel, und der Schwung des *Evviva la patria!* in der letzten Arie waren entscheidend für den Erfolg.

Um auf unsere Landsmänninnen zurückzukommen, so behauptet, wie seit sechs Jahren, Fraulein Tietjens ihren Thron als Königin. Sie ist der eigentliche Magnet in *Her Majesty's Theatre*; sie mag singen, was sie will, ob die Leonore im Fidelio, oder die Norma, oder das Gretchen in Gounod's Faust, oder die Mirella in dessen neuester Oper (Mireille) — das Haus ist immer voll und der Applaus ein fanatischer. Wer diese Sängerin mit einer so reichen Tonfülle, wie sie selten bei solchem Umfange zu finden ist, seit den fünf oder sechs Jahren, dass sie Wien verlassen, nicht gehört hat, würde jetzt über ihre ausserordentlichen Fortschritte nicht nur im dramatischen Vortrage, in welchem sie immer schon gross war, sondern auch in der Technik des Gesanges erstaunen, sowohl was das kühne Herausschmettern der Rouladen, als die Correctheit und Eleganz der feinen Coloratur betrifft. Ein Beurtheiler lässt die „blonden“ und die „braunen“ Gretchen in einem hiesigen Blatte die Musterung passiren und sagt dann, Goethe parodirend, was ungefähr auf Deutsch lauten würde:

„Habe nun, ach! die Mielen schon
Und die Tietjens und die Sherrington
Und auch glücklicher Weise die Lucca noch
Durchaus studirt mit Aug' und Ohr,
Und bin so klug, als wie zuvor!“

Nun, es geht mir beinahe eben so, nur möchte ich denn doch für das Gretchen, das sie nun einmal alle singen wollen, der Lucca den Vorzug geben, und wenn diese statt der Valentine in den „Hugenotten“ das unscheinbare Gretchen zur ersten Rolle gewählt hätte, so hätte sie vielleicht trotz des Unwohlseins sich allmählich an das londoner Klima gewöhnt *). Die Tietjens würde als Valentine und als Fidelio hier nur eine Nebenbuhlerin haben, Frau Louise Dustmann; allein diese sang hier nur in Concerten, wo sie alle Welt durch die schönen Modulation ihrer weichen und doch so vollen Stimme und durch den meisterhaften Vortrag deutscher Lieder entzückte.

Im Fidelio wirkten ausser Fräulein Tietjens noch zwei deutsche Künstler mit, Fräulein Liebhart als Marcelline und Dr. Gunz aus Hannover als Florestan, beide mit grossem Erfolg. Die ältesten Stammgäste in der Oper zu London behaupten, das herrliche Meisterwerk dramatischer Musik habe zwar immer, aber doch noch nie einen solchen Enthusiasmus erregt, wie durch die diesjährige, (drei Mal wiederholte) Aufführung in *Her Majesty's Theatre*. Auch *Musical World* sagt: „Noch nie ist die Menge in einem Theater so begeistert gewesen: nach der Kerkerscene musste die gefeierte Sängerin drei Mal wieder erscheinen und der Applaus und die Bravo's waren wahrhaft betäubend.“ Fräulein Tietjens, obwohl schon fünf bis sechs Jahre in London, hatte sich stets geweigert, die Leonore zu geben, und trat jetzt zum ersten Male in dieser Rolle auf. Es war ein Triumph für sie und für die deutsche Musik. Die übrigen Partieen waren auch sehr gut besetzt: Pizarro — Gassier, Rocco — Marcello Junca, Jaquino — Bettini, Minister — Santley. Die grosse Leonoren-Ouverture in *C* als Entreacte zu spielen, ist jetzt auch hier Brauch geworden.

*) Jetzt ist nun noch Adelina Patti hinzugekommen, und die ganze Stadt ruft: „Ach, was ein Gretchen! ach, was eine Adelina!“

Noch vor der Aufführung des Fidelio feierte eine andere deutsche Sängerin, Frau Harriers-Wippern, in demselben Theater einen grossen Triumph. Diese junge Dame — „nicht so patriotisch, wie Pauline Lucca, die kleine verwöhnte Pauline“ (*Mus. World*) — trat am 12. Juni als Alice in Meyerbeer's „Robert“ auf. Sie fesselte gleich bei ihrem Auftreten die Aufmerksamkeit des Publicums durch ihre Erscheinung und durch eine schöne, klare, sympathische Silberstimme, und nach dem Vortrag der Arie: „*Vanne, disse*“ („Geh', geh'“), in welchen sie tiefes Gefühl und ergreifenden Ausdruck legte, war ihr Erfolg bereits entschieden. Die Romanze: „*Nel lasciar la Normandia*“, musste sie wiederholen; sie zeigte sich durch Correctheit und Eleganz der Verzierungen und chromatischen Cadenzen zugleich als vollkommene Sängerin, und in dem grossen Terzett im Finale erregte sie einen solchen Enthusiasmus, dass sie, so spät in der Nacht es auch war, nach dem Fallen des Vorhanges einstimmig gerufen und mit rauschendem Applaus und begeisterten Cheers begrüsst wurde. Vergessen wir aber nicht, zu erwähnen, dass Fräulein Liebhart die Isabella ebenfalls mit grossem Beifalle sang. Herr Mapleson verdankt also drei deutschen Sängerinnen die grössten Erfolge seiner Unternehmung in der diesjährigen Season.

(Schluss folgt.)

Musicalisches aus Leipzig.

Von Dr. Oscar Paul.

Wenn wir in unserem ersten Berichte über die Leistungen des Gewandhauses namentlich das Zusammenspiel des Orchesters hervorgehoben haben, so müssen wir auch jetzt wieder, wo wir in Kürze das Hauptsächlichste aus dem Musikleben Leipzigs von Weihnachten bis zur Gegenwart erwähnen wollen, unseren trefflichen Orchester-Mitgliedern und den Leitern derselben, Herrn Capellmeister-

Reinecke und Herrn Concertmeister David, unsere uneingeschränkte Anerkennung an den Tag legen. Die Präcision und belebte Auffassung unseres Orchesters beschränkt sich nicht allein auf die Executirung der bei uns längst eingebürgerten Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Weber, Schubert, Spohr, Schumann, Rietz u. s. w., sondern es treten auch diese Eigenschaften bei Erzeugnissen der Jetztzeit, welche nach Inhalt und Form zur öffentlichen Vorführung berechtigt sind, in sehr schätzenswerther Weise hervor, wovon die in der letzten Hälfte der Saison uns zu Gehör gekommenen drei Novitäten genügendes Zeugniss ablegten. Lachner's prächtige Suite Nr. 2 in *E moll,* welches Werk bei Besprechung des niederrheinischen Musikfestes durch Professor Bischoff mit erschöpfender Analyse dem Publicum ans Herz gelegt wurde, erzielte bei den Gewandhaus-Besuchern den durchgreifendsten Erfolg. Und in Wahrheit hatte das Werk selbst, so wie die Ausführung desselben den begeisterten Dank der Zuhörer in vollem Maasse verdient, da auch jede Feinheit, jeder besonders hervorzuhebende melodische Zug mit trefflicher Sicherheit und geistvollem Erfassen zur Erscheinung für das Gehör gelangten.

In ähnlicher Weise kennzeichnete der Vortrag einer neuen Ouverture von Norbert Burgmüller den Fleiss, welchen man auf das Studium dieses Werkes verwandt hatte. Die Verlagshandlung von Friedrich Kistner in Leipzig hat bekanntlich durch ihren Vorsteher, Herrn Gurckhaus, den Ankauf des ganzen Nachlasses von Norbert Burgmüller angeordnet und mehrere sehr interessante Werke bereits durch den Druck der Oeffentlichkeit übergeben, wofür diesem renommirten Hause um so mehr Anerkennung zu zollen ist, als auch die Ausstattung in jeder Hinsicht eine tadellose genannt werden kann. Gewiss hat es auch Norb. Burgmüller verdient, dass die von ausserordentlichem Talente zeugenden, wenn auch nicht immer in der Form und Detail-Ausarbeitung ganz abgerundeten Werke desselben weiteren Kreisen zugeführt werden, da in ihnen melodische Erfindung und gesunde Harmonik durchweg als herrschende Züge hervortreten, hingegen zuweilen unnöthige Wiederholungen und matte thematische Arbeit erkennen lassen, dass der zu früh dahingeschiedene Componist noch nicht zu vollkommener Meisterschaft vorgedrungen war. — Auch die genannte Ouverture zeigte die trefflichen Eigenschaften ihres Schöpfers neben manchem Unfertigen in der Form und in der contrapunktischen Fortspinnung der Motive. Das Werk erhielt von Seiten des Publicums die lebhafteste Anerkennung, welcher wir uns durchaus anschliessen müssen.

Als dritte Novität gelangte das vom Geigenkönige Joachim instrumentirte Duo für Pianoforte von Franz Schubert, Op. 140, zur Aufführung, welches bei der vortrefflichen Ausführung mit den lebhaftesten Dankesbezeigungen von Seiten des Publicums entgegengenommen wurde. Die musicalische Welt ist durch die von Joachim angefertigte geistvolle Instrumentation des von Franz Schubert schon symphonisch gedachten Werkes um eine prächtige Sinfonie reicher geworden, welche bei genügender Ausführung überall die Herzen der Zuhörer gewinnen wird, wenn sie auch nicht in eine parallele Höhe zu der bekannten *C-dur*-Sinfonie des melodiereichen Meisters zu stellen ist.

Ueber die Chorgesangs-Leistungen können wir uns (wie auch schon früher) leider nicht so günstig aussprechen, da trotz aller Sorgfalt unseres Capellmeisters Reinecke mit den jetzigen Sopran- und Altstimmen nur wenige Fortschritte erzielt werden konnten. Der Mangel genügender Frauenstimmen trat namentlich in den beiden für Alt-Solo, weiblichen Chor und Orchester componirten Werken, nämlich in Rubinstein's „Nixe" und in Hiller's „Gesang Heloisens und der Nonnen am Grabe Abälard's" so störend hervor, dass die recht achtungswerthen Compositionen vom Publicum gar nicht gewürdigt wurden und lautlose Stille den Vorführungen folgte. In der Cäcilien-Ode von Händel und der neunten Sinfonie von Beethoven wirkte der Chor bedeutend besser; auch erzielten eine Bach'sche Cantate und Schumann's Neujahrslied für Soli, Chor und Orchester einigen Erfolg, obgleich auch hier vielfache Schwankungen wahrzunehmen waren, welche uns immer von Neuem belehrten, einen wie grossen Vorrang die kölner Chorgesangs-Leistungen vor den unsrigen behaupten. Wiederholt müssen wir darauf aufmerksam machen, dass es zur Aufrechthaltung der Würde des Gewandhauses geboten erscheint, eine Einigung der hier massenhaft vorhandenen Gesangeskräfte anzustreben und dann eine Auswahl der tüchtigsten Stimmen für den Gewandhaus-Saal zu treffen, wie es zu Mendelssohn's goldenen Zeiten der Fall gewesen sein soll.

Von den vielen Solisten, welche bei uns im Gewandhause auftraten, heben wir in Bezug auf Gesang die noch immer unerreichte Frau Viardot-Garcia besonders hervor, deren Leistungen trotz merklicher Abnahme der Stimme die durchgreifendste Wirkung erzielten; ferner die treffliche Schülerin genannter Künstlerin, Frau Flinsch-Orvil (jetzt in Leipzig), welche im deutschen Liedergesange kaum eine Rivalin haben dürfte, und endlich Frau von Milde aus Weimar, deren Stimmmittel leider so im Abnehmen begriffen sind, dass auch die vollendetste Virtuosität bei Behandlung der Stimme den Ruin derselben nicht mehr verdecken kann. Auch der unvergleichliche Stockhausen, der noch immer tüchtige Bass-Bariton

Sabbath aus Berlin und der junge, strebsame Tenorist Schild aus Solothurn ärnteten für gelungene Leistungen wohlverdiente Anerkennung. Im Pianofortespiel war der junge Virtuose Herr Treiber aus Graz für uns die interessanteste Erscheinung. Seine tüchtige musicalische Erziehung berechtigt zu der Hoffnung, dass dieser Künstler bei fortgesetzten Studien zum ernsten Interpreten Bach's und Beethoven's heranreifen werde.

Wenn wir im Violinspiel die längst mit Lorbern gekrönten Geigen-Heroen Ferd. David und Joachim erwähnen, so müssen wir auch neben diesen den jugendlichen Virtuosen Herrn Wilhelmy, Schüler David's, hervorheben, da die Fortschritte dieses ausgezeichneten Künstlers erkennen lassen, dass sein Streben nicht hinter dem seiner Ideale zurückbleibt, sondern auf die Erreichung eines solchen Zieles gerichtet ist, wie es ein David und ein Joachim bereits erlangt haben.

Was nun die Quartett-Soireen anlangt, so waren mit Ausnahme einiger Unaufmerksamkeiten des sonst vorzüglichen Cellisten Herrn Lübeck und einiger Verstösse des Herrn Concertmeisters Dreyschock gegen reines Zusammenspiel die meisten derselben von der Art, dass sie als mustergültige zu bezeichnen sind. Wenigstens verdienten dieselben dieses Lob, wenn Herr Concertmeister David an der ersten Geige als Leiter des Ganzen fungirte. Die Besprechung der einzelnen Leistungen würde hier zu weit führen, wesshalb wir in Kürze noch die Ergebnisse anderer Institute berühren.

Als Concert-Institut zweiten Ranges in Leipzig ist die Euterpe zu bezeichnen, welche früher unter von Bronsart's Direction allzu sehr den Intentionen Liszt's und Wagner's nachkam. Unter der Leitung Blassmann's waltete jedoch ein parteiloseres Streben ob, so dass namentlich unsere classischen Meister in Ehren gehalten wurden und nur selten programmbedürftige Erzeugnisse jener Richtung zu Gehör kamen, welches Verdienst wir Herrn Blassmann hoch anrechnen, dessen Directionsgabe und ausdauernde Kraft beim Einstudiren seiner sehr ungleichen Orchesterkräfte neben trefflicher Virtuosität auf dem Pianoforte uneingeschränktes Lob verdienen.

Von den zahlreichen Gesangvereinen heben wir nur den Riedel'schen Verein und die Sing-Akademie hervor. Ersterer besteht aus den mittleren Gesellschaftsclassen und hat ausschliesslich die Pflege älterer und neuerer Kirchenmusik zum Zwecke. Dem Dirigenten Riedel ist das grosse Verdienst zuzusprechen, gute Kirchenmusik bei den Mittelständen eingebürgert zu haben, und darum wollen auch wir über die Schwäche hinwegsehen, dass er hin und wieder ein Stückchen eines Lisztianers, was keinen Anspruch auf den Namen „Kirchenmusik" machen kann, seinen Programmen einverleibt. Da wir in letzter Zeit leider eine qualitative Abnahme der Leistungen des Riedel'schen Vereins bemerken mussten, so wollen wir hier die Hoffnung ausgesprochen haben, dass in Zukunft der Zuwachs frischer Kräfte dem Streben des Vereins einen neuen Impuls verleihen möge. Die Sing-Akademie ist unter der Direction des Herrn Jul. von Bernuth glücklicher Weise dahin gelangt, dass sie Mendelssohn's Oratorien in recht tüchtiger Ausführung zu Gehör bringen kann, und wir können bei solchem Weiterstreben wohl mit Zuversicht hoffen, dass die aus höheren Ständen bestehende musicalische Gesellschaft bald zu der Höhe musicalischer Bildung kommen wird, welche für Vorführung Bach'scher und Händel'scher Meisterwerke unbedingt nothwendig ist. Auch wünschen wir der Sing-Akademie noch eine grössere Anzahl Stimmen, da Fülle und Kraft der Chöre bei grösseren Aufführungen als wesentliche Erfordernisse hervortreten.

Von den kaum zu zählenden Männer-Gesangvereinen in Leipzig haben wir schon früher in diesen Blättern den Universitäts-Gesangverein der Pauliner unter der Direction des Dr. Langer besonders erwähnt. Das diesjährige Concert desselben, in welchem auch Lieder von Hiller, Hauptmann, Reinecke u. s. w. zur Aufführung kamen, liess wiederum die von uns bereits angeführten trefflichen Eigenschaften dieser kraftvollen und unserem Musikleben so förderlichen Studenten-Corporation in vollem Maasse erkennen. Ein Piano bis zum leisesten Hauche und doch mit schönem Klange der Stimmen, ein vollkräftiges Forte ohne Geschrei, endlich vollendete Reinheit bei Ausführung auch der feinsten Nuancen, wozu noch die in der akademischen Bildung wurzelnde geistig belebte Auffassung tritt: alle diese Vorzüge stellen den Verein auf das Niveau der ersten deutschen Männer-Gesangvereine.

Die Oper bot im vorigen Winter bis zum Schlusse unseres Theaters so wenig Erfreuliches dar, dass wir dieselbe recht wohl übergehen können; denn einige tüchtige Gäste, wie Mitterwurzer, Degele, Ander, Hacker u. s. w., vermochten unserem künstlerisch so unbedeutenden Personale keinen höheren Aufschwung zu geben. Glücklicher Weise hat die leere Posse jetzt aufgehört, den Geschmack des Publicums zu verderben, da das Theater wegen Neuwahl eines neuen Directors geschlossen worden ist. Letztere ist erfolgt, und Herr de Witte wird am 1. August als leipziger Theater-Director das Haus eröffnen, während zu derselben Zeit der Neubau eines Theaters mit einem Fonds von 500,000 Thalern unternommen wird. Glück auf zu diesen neuen Errungenschaften!

Ueber wahre und falsche Virtuosen *).

Wenn man Verkehrtheiten zu Leibe gehen will, muss man sich in die Täuschung versetzen, dass sie einen zureichenden Grund ihres Daseins aufzuweisen haben, und wenigstens einen halben, einen Scheingrund desselben ausspüren können. Ich will mich zunächst speciel auf das Wort „Virtuos" einlassen und untersuchen, was denn plausibler Weise beigetragen haben könnte, einen Ehrentitel gleichsam in Verruf zu bringen. Eine Mitschuld ist denjenigen Nicht-Künstlern beizumessen, die das Wort „Virtuos" usurpirt haben, weil sie sich begreiflicher Weise nicht gern dazu verstehen mochten, unter ihrem wahren Namen: musicalische Jongleure, instrumentale Kunstreiter, akustische Hanswurste aufzutreten. Den Prätentionen dieser „falschen" Virtuosen der Kehle, der Geige u. s. w., hauptsächlich aber des Claviers, hätte von Anfang an Seitens einer ihres Berufes bewussten Kritik ein energischer Protest entgegengesetzt werden sollen; statt dessen hat man das auszeichnende Wort „Virtuos" degradirt. Die Gefahr liegt nahe, im Streben nach Exemplificirung meiner Behauptung durch Anführung der Namen bestimmter Virtuosen illegitimen Charakters persönlich beleidigend zu werden. Ich will also statt der Eigennamen Classennamen — die Ausfüllung dem Scharfsinne des Lesers überlassend — geben, speciel nur in den Circus des Clavierspiels herabsteigend. Der Sammelname „Clavierhusar" ist bekannt — Beethoven hat ihn erfunden —, die Unter-Abtheilungen haben sich erst in späterer Zeit construirt: Octavenjupiter, Scalenpapst, Terzenritter, Trillerkönig, Präsident der Republiken Staccato und Legato; jedes Detailgebiet der Mechanik hat einen Vertreter seiner höchstvollendetsten Ausbildung aufzuweisen und dürfte somit zur Formation ähnlicher „Würden" Anhalt bieten. Und hiermit habe ich auch schon den Punkt berührt, der das Kriterium des falschen und des echten Virtuosenthums abgibt. Alle jene genannten unbestreitbaren Fürsten und Helden — aber meiner Meinung nach mehr als zweifelhafte Virtuosen — suchten Interesse zu erregen und zu glänzen durch Darlegung einer aussergewöhnlichen, noch nicht da gewesenen „fabelhaften" Fertigkeit in einer technischen Specialität, zu welcher Neigung, d. h. Anlage der Arm-, Hand- oder Fingergelenke befähigten und eiserne Ausdauer der Uebung ermächtigten. In dieser Specialität gingen sie technisch auf und — künstlerisch unter. Das wahre Virtuosenthum erheischt aber zunächst gleichmässige Ausbildung und natürlich möglichst entwickelte Ausbildung in allen technischen Specialitäten. Hier ist der berühmte Feuerbach'sche Moralsatz: „Folge allen deinen Neigungen, so wirst du keiner einzelnen zum Opfer fallen", mit vollem Rechte anzuwenden. Die meisten der vorgenannten Virtuosen sind eben der Specialität, der sie dienten, zum Opfer gefallen. Dienen soll man nun aber eben so wenig einer einzelnen Specialität, als ihrem möglichst vollständigen Complexe, sondern nichts Anderem als der — Kunst. Gute Musik gut ausführen, das ist der Beruf des Virtuosen. Die Virtuosität, die technische Fertigkeit ist nicht Zweck, sondern Mittel zu einem höheren Zwecke, und derjenige Virtuose, der das vergisst, ist ein Pseudo-Virtuose, steht auf keiner höheren Stufe als der Jongleur und Taschenspieler. Nicht willkürlich habe ich mir hier den Pianisten unter den Virtuosen ausgewählt. Das Clavier ist das Solo-Instrument *par excellence* — der Clavier-Virtuose somit der Virtuose *par excellence*. Vermöge seines orchestralen Umfanges und der auf diese Eigenschaft gegründeten Selbständigkeit — eine Selbständigkeit, die andererseits mit dem Nachtheil einer gewissen Individualitätslosigkeit nothwendig verknüpft ist — eignet sich das Clavier eben vorzugsweise zur Entfaltung der selbständigsten Virtuosität. Der Clavierspieler (der Organist gleichfalls) ist Legislative und Executive zugleich, Dirigent seines Orchesters nicht minder, wie sein eigenes Orchester. Es ist hier nicht am Platze, die Bedeutung des Allerwelts-Instrumentes in seinen Schatten- und Lichtseiten darzustellen; übrigens ist diese Aufgabe bereits hinreichend von Sachverständigen gelöst worden. Ich verweise Interessenten auf das theilweise ganz vortreffliche Buch des verstorbenen Dr. Adolf Kullak: Die Aesthetik des Clavierspiels (Berlin, Guttentag). Im Uebrigen erinnere ich kurz daran, dass die Clavier-Literatur der musicalische Mikrokosmos ist, dass sie der Schrein ist, welcher die reichsten und kostbarsten Schätze des deutschen Ton-Genius in sich birgt, die ans Licht zu fördern, die zur Ausstellung zu bringen gerade Beruf des Virtuosen ist, und dass das numerische Vorwiegen der Clavier-Virtuosen nicht bloss zufällige äusserliche Veranlassung, sondern innerste Berechtigung hat.

Ich habe als Vorbedingung, als Grundlage des wahren Virtuosenthums genannt: Herrschaft über das Mate-

*) Wenngleich die Ansichten über wahres und falsches Virtuosenthum, welche dieser Aufsatz (ein Bruchstück aus dem Artikel: „Wörter und Begriffe", von H. von Bülow in der Wochenschrift „Die Fackel", die im Januar d. J. in Berlin unter der Redaction von Alex. Meyen recht interessant begann) enthält, auch in der Niederrhein. Musik-Zeitung schon öfter von uns und Anderen vertreten worden sind, so ist es doch besonders erfreulich, zu lesen, wie sich einer der ausgezeichnetsten wahren Virtuosen unserer Zeit darüber ausspricht, und zwar auf eine so ernste und dabei geistvolle Weise, dass wir den Wiederabdruck eines Theiles seines Aufsatzes in einem musicalischen Fachblatte zu weiterer Verbreitung und Anregung, das Ganze kennen zu lernen, für zweckmässig halten. Die Redaction.

rial, Auszeichnung nicht bloss in einer technischen Specialität, sondern gleichmässige Bemeisterung möglichst aller technischen Specialitäten. Beethoven's Clavierwerke sind nichts weniger als Bravour-Paradepferde, Fingerfertigkeits-Darlegungs-Apparate: jedoch ihre correcte technische Bewältigung allein ist die Aufgabe eines halben Lebens, und — es thut mir leid, mich mit meinem hochverehrten Freunde, Herrn Professor Marx, in Widerspruch zu befinden — nur ein Virtuose kann diese Aufgabe lösen. Zur Besiegung der Schwierigkeiten in den letzten fünf grossen Sonaten genügt keineswegs das eifrigste Studium der zeitgenössischen Etudenwerke, z. B. Clementi's und Czerny's; die innigste Vertrautheit — zunächst der Finger — mit dem Clavierstile der neuen Meister Chopin, Schumann und Liszt ist dazu unerlässlich. Ich habe nur Beethoven genannt: man denke nun einmal an J. S. Bach! Ich spreche hier erst lediglich vom Technischen.

Ein Clavierspieler, der nun diese Vorbedingung erfüllt hat, ist nun noch eben so wenig ein Virtuose zu nennen, wie derjenige als ein Componist (Tondichter) zu bezeichnen ist, der eine tüchtige Fuge zimmern, einen nach altem Muster regelrechten Sonatensatz schustern gelernt hat. Wenn das Material herbeigeschafft ist — zu allererst handelt es sich doch darum —, dann heisst es, dasselbe künstlerisch zu verwerthen. Erst Buchstabentreue, dann Geistes-Reproduction, denn der Buchstabe ist das Material, die äussere Erscheinung des Geistes.

Hier kann ich mich kurz fassen und die Aufgabe des Virtuosen in folgende zwei Hauptmomente zusammendrängen. Seine erste Arbeit hat eine analytische, mehr wissenschaftliche zu sein: Decomposition des Tonwerkes, wobei also vorzugsweise die Verstandesthätigkeit in Anspruch genommen wird. Die zweite ist eine synthetische, künstlerische: Reconstruction des decomponirten Tonwerkes, wobei die Function der Phantasie, der bewussten individuellen Empfindung einzutreten hat. Hatte dort der Virtuose, wie ich ihn verstehe und allgemein verstanden zu wissen wünschte, der sclavische Geisteseigene des Componisten zu werden, so ist hier — bei der Recomposition, der eigentlichen Reproduction, nun die Möglichkeit geboten, die angelegte Fessel nicht etwa abzuschütteln, aber mit Leichtigkeit zu tragen, bis zu einem gewissen Grade persönlich, individuel, subjectiv zu erscheinen. Diese Möglichkeit ist nicht bloss geboten, sondern wer sie nicht benutzte, nicht zu benutzen vermöchte, sänke trotz aller geistigen Anstrengung, die er im ersten Theile der Aufgabe geliefert, zur Maschine herab und erwiese sich ungenügend zur Erfüllung seiner Aufgabe als Virtuose. Man sagt von einem ganz untadelhaften Spieler: „er lässt kalt" — „es fehlt ihm jenes undefinirbare *je ne sais quoi*"; wohlan, dieses *je ne sais quoi*, das ist eben — nennen wir's nicht mit dem gedankenlosen Pöbel „Inspiration", sondern bei seinem wirklichen Namen — „Beredsamkeit" in der Sprache des Gefühls. Darin besteht eben das Talent des ausübenden Künstlers, das bekanntlich „angeboren" sein muss, das Talent, d. h., um nochmals die profane Bibel zu citiren, das Wort, die That, statt: die Kraft, die *virtus*, woher der Name Virtuose stammt. Bei falscher, geheuchelter Beredsamkeit sprechen wir den Tadel „Effecthascher" aus. Bei wirklicher Beredsamkeit könnte man sagen „Eindruckswecker". Eindrücke, starke, innerlich tief eingreifende Eindrücke in der Seele des Hörers zu wecken, das ist die Aufgabe und gleichzeitig der Lohn des reproducirenden Künstlers, der in seiner höchsten Vollendung dann dem Sinne des Wortes gemäss den Beinamen Virtuose erhalten darf. Zunächst Knecht des Tondichters, des Schöpfers des Was, steigt er durch seine Schöpfung des Wie dieses Was zum Range eines Freigelassenen, zuweilen gar zu dem eines Mitbürgers des Componisten empor. In diesem Sinne hat sogar der allerdings bis aufs albernste übertriebene Gebrauch Seitens der französischen Theaterkritik von der Redensart „*créer un rôle*" Berechtigung. Wilhelmine Schröder-Devrient als Sängerin war eine solche schöpferische Virtuosin, Bogumil Dawison als Darsteller z. B. des Hamlet, Othello oder Richard III. ist ein solcher schöpferischer Virtuose. Ich bin fest überzeugt, dass er im Studium seiner Rollen eine ganz ähnliche Stufenleiter der Arbeit befolgt, als ich im Vorhergehenden dem Clavier-Virtuosen für die Verdolmetschung einer der letzten Sonaten von Beethoven zur Aufgabe gemacht habe. Doch beim Schauspieler-Virtuosenthum treten der Natur des Drama's nach noch andere Erfordernisse auf, und überlasse ich deren Erörterung kundigerer Feder. Nur gegen den Missbrauch des Ausdrucks Virtuose auch auf diesem Gebiete wollte ich protestiren, nachdem ich angedeutet, was zu einem solchen in der Musik gehöre. Protestiren wollte ich, dass Leute Virtuosen genannt werden, die nur zu heissen verdienen: Musicanten, Komödianten.

So weit Hans von Bülow. — Wir fügen aus unserer musicalischen Schriftenmappe eine Bemerkung von Ed. Hanslick über die Virtuosität des schönen Geschlechtes hinzu, welche ebenfalls Beherzigung verdient:

Unsere Pianistinnen (er meint zunächst die in Wien concertirenden, als da sind die Damen Skiwa, Binder, Marckel, von Asten, Geissler, Bettelheim u. s. w., aber was er sagt, passt so ziemlich auf alle von der jüngeren Generation) stehen an Fleiss und anspruchslosem Streben hinter ihren bärtigen Collegen gewiss nicht zurück, dennoch

versetzen uns „Mädchen-Concerte" meist in einige Verlegenheit. Nicht etwa die Galanterie, sondern geradezu die Gerechtigkeit erheischt hier ein anderes, milderes Maass der Beurtheilung.

Die moderne Claviermusik verlangt einen Grad von physischer Kraft und Ausdauer, der einem jungen, zartgebauten Mädchen nur äusserst selten gegeben ist. Die Kritik wird sich daher meistens zufrieden geben müssen, wenn solche knospende Virtuosinnen die Wucht der Concertstücke „ihren Kräften entsprechend" bewältigen. Ein Missgriff hingegen, den man rügen kann, ist es, wenn Mädchen in der Wahl ihrer Vorträge auf ihre zartere Natur und geringere Kraft gar keine Rücksicht nehmen.

Seit es Mode geworden ist — das ist das rechte Wort — in allen Concerten Bach und Schumann zu spielen, glaubt jedes halbwüchsige Mädchen, das allenfalls den kleineren Sachen Mendelssohn's und Chopin's oder einer leichteren Thalberg'schen Phantasie gewachsen ist, es müsse sich mit dem Schwierigsten aus Bach und Schumann produciren. Reicht schon die physische Kraft unserer concertirenden Rosenknospen für diese Compositionen selten aus, die geistige erweist sich meist noch unzulänglicher. Wer im Leben und in der Kunst nicht schon Einiges erfahren, mit Schmerz und Mühe erfahren hat, wessen Denken und Fühlen noch harmlos wie ein Haydn'sches Rondo sich in kleinsten Kreisen dreht, der wird Schumann am besten noch einige Jahre ruhen lassen. Die künstlerische, feinverzweigte Complication des Schumann'schen Clavierstils und die tief aufgeregte, nur im schmerzlich lächelnden Humor gemilderte Leidenschaft seiner Musik sollten allzu kleine Händchen von selbst abschrecken. Und doch pflegen unsere jungen Mädchen ihren Austritt aus der Schule und Eintritt in die Oeffentlichkeit mit diesen und ähnlichen Wagstücken zu feiern. Nachdem kürzlich eine junge, schwache Pianistin Beethoven's *Es-dur*-Concert, Liszt'sche Rhapsodieen u. dgl. für ihr erstes Concert gewählt hatte, folgte ihr jüngst ein eben so zartes Schwesterchen mit Schumann's „Kreisleriana", Beethoven's *Es-dur-* und Chopin's *F-moll-*Concert (Op. 21), einer der allerschwierigsten Compositionen in der modernen Clavier-Literatur. Ein blutjunges Mädchen mit den Anfängen einer ganz unausgebildeten Stimme debutirte dabei mit — Schumann's „Stiller Liebe" (aus Op. 35), einem Liede, das bekanntlich die nuancirteste Declamation und die tiefste Innigkeit erfordert. Wir wüssten mitunter nicht, wen wir mehr bedauern sollten, die Componisten oder ihre zarten Mörderinnen! Möchten letztere doch bedenken, dass wir sie nicht zur Selbstverläugnung, sondern im Gegentheil zum lohnendsten Egoismus auffordern, indem wir wünschen, sie möchten nur vortragen, was ihnen wirklich verständlich und sympathisch ist und was sie vollkommen gut spielen können. Ihre wahrhaften Vorzüge, Zierlichkeit, Geläufigkeit, leichte Anmuth, können junge Pianistinnen in Tonwerken wie die genannten entweder gar nicht oder nur in falscher Anwendung geltend machen, d. h. indem sie Grösse und Leidenschaft ins Niedliche kräuseln. „Sie verzupft Alles," schrieb Mozart über die gefeierte wiener Pianistin Fräulein Auernhammer. Der Ausdruck ist treffend und charakterisirt eine lange pianistische Nachkommenschaft der seligen Auernhammer.

Der kölner Männer-Gesangverein in Worms.

Dass der kölner Männer-Gesangverein nicht auf seinen Lorbern ruht, hat er im Winter durch die Leistungen in dem Concerte des rheinischen Sängervereins und in dem Concerte für die Krieger in Schleswig-Holstein bewiesen. Die Wahl der darin ausgeführten Compositionen und die Vollkommenheit der Ausführung waren wieder einmal eine glänzende Protestation zu Gunsten des Männergesangs gegen diejenigen, welche diese ganze Kunstgattung in die Acht erklären wollen, weil sie oft missbraucht worden ist. Als wenn derselbe Missbrauch nicht bei allen Gattungen der Vocal- und Instrumental-Musik Statt fände, wovon man tagtäglich nicht bloss auf den Strassen, sondern in Hunderten von so genannten Concerten in grossen und kleinen Sälen sich überzeugen kann! Wenn nun der Ernst des Strebens und die Meisterschaft im Chorgesange unserem Vereine nicht streitig gemacht werden kann, so hat derselbe auch die Bedeutung seines Sinnspruches bis in die neueste Zeit nicht aus den Augen verloren, und der Ruf von seiner Bereitwilligkeit, für edle, gemeinnützige Zwecke mitzuwirken, ist eben so weit verbreitet, wie die Anerkennung seiner künstlerischen Tüchtigkeit. Daher denn die mancherlei Ansprachen an den Verein besonders um Mitwirkung zu Kirchenbauten, von denen er denn in diesem Sommer der Einladung der Stadt Worms den Vorzug gab, um dort durch den Ertrag von zwei Concerten zur Wiederherstellung der Liebfrauen-Kirche sein Scherflein beizutragen.

Seine Fahrt nach Worms wurde durch die Bereitwilligkeit der Verwaltungen der rheinischen, hessischen und pfälzischen Eisenbahnen zu Gewährung theils ermässigter Preise, theils völlig kostenfreier Fahrt unterstützt. Von den hessischen Locomotiven fuhr uns der „Händel" hin und der „Beethoven" zurück; ausserdem standen auch noch der „Haydn", der „Mozart" und der „Weber" zu Gebot, die Sänger musicalisch zu befördern. Der Empfang in Worms, der Zug durch die mit Flaggen und Kränzen geschmückten Hauptstrassen, ein Regiments-Musikcorps voran, die Begrüssung in dem Saale des Casino's, Alles trug jenen einnehmenden Charakter süddeutscher Offenheit und Herzlichkeit, der sich auch in der freundlichen Aufnahme bei den Familien wahrhaft wohlthuend für jedes dafür empfängliche Gemüth bewährte. Ein unter die Sänger vertheilter „Gruss an den Männer-Gesangverein von Köln", gedichtet von Herrn Gymnasial-Director Dr. W. Wiegand, betonte mit historischen Erinnerungen auf sinnige Weise die Erneuerung der Verbindung von Köln und Worms durch Meister des Gesanges.

Das erste Concert fand Sonntag Nachmittags (den 26. Juni) in der Liebfrauen-Kirche Statt, da das Innere derselben bis auf die Legung des Fussbodens und die kirchliche Ausrüstung nahezu, und zwar auf sehr schöne Weise, vollendet ist. Die Kirche war von einer zahlreichen Zuhörerschaft besetzt, wenn auch das ungünstige Wetter viele Bewohner der Umgegend vom Besuche abgehalten hatte. Unter

den Anwesenden befand sich der grossherzoglich hessische Minister-Präsident Herr von Dalwigk nebst Gemahlin und andere höhere Beamte von Darmstadt. Alle Gesänge wurden bei den guten akustischen Verhältnissen der Kirche mit wunderbarer Klangfülle — es waren über 80 Sänger beisammen — und mit ausgezeichnetem Vortrage gesungen; einige derselben, z. B. Neukomm's *Tenebrae factae sunt*, C. Kreutzer's „Tag des Herrn", Palestrina's *O bone Jesu*, Abt's „Vineta" — erinnern wir uns kaum je so gut von dem Vereine gehört zu haben.

Abends war der Verein zu einem Abendessen in dem schönen geräumigen Gartensaale von Worret geladen, welches denn durch ernste und heitere Reden, Gesang und Instrumental-Musik und köstliche Weine, unter denen die Liebfrauenmilch besonders hervorragte, gewürzt wurde; diese köstliche Milch, von der neu erstandenen Kirche unmittelbar geschützt und beschützt, wurde denn auch mit Recht durch ein Lied vom Vereins-Präsidenten A. Püts auf F. Hiller's Melodie zu Roquette's „Rheinweinen" und durch eine echt kölnisch-humoristische Rede vom Vereins-Mitgliede Alb. Heimann noch ganz besonders gefeiert.

Am anderen Morgen gewährte die pfälzische Eisenbahn eine freie Festfahrt nach Speyer. Dort bewunderten die Sänger unter der freundlichen Führung des Herrn Dombaumeisters Tanners den herrlichen Dom mit den prächtigen Frescomalereien von Johann Schraudolph und Genossen, und den Gefühlen, welche der grossartige Anblick hervorrief, gab Herr Alb. Heimann aus Köln durch eine begeisterte Rede auf den König Ludwig von Baiern Ausdruck. Nachmittags fand in Worms das zweite Concert zu ermässigten Eintrittspreisen unter grossem Zudrange von Zuhörern Statt, und der Abend vereinigte nochmals in Worret's Gartensaale eine sehr zahlreiche und fröhliche Gesellschaft von Damen und Herren, welche, so wie der ganze Aufenthalt in Worms, dazu beitrug, die beiden Tage in den Reisebüchern des Vereins als unvergesslich für dankbare Erinnerung zu bezeichnen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Meyerbeer's Vermächtnisse für milde und künstlerische Zwecke: 10,000 Thaler zu einer Stiftung für junge Tonkünstler; 10,000 Frcs. der *Société des auteurs et compositeurs dramatiques*, und 10,000 Frcs. der *Association des artistes musiciens* in Paris. Der Krankencasse des Tonkünstler-Vereins zu Berlin 300 Thlr. Dem Louisenstifte 500 Thlr. Dem jüdischen Krankenhause in Berlin 1000 Thlr. Dem Auerbach'schen Waisenhause in Berlin 1000 Thlr. — Den Wortlaut der Urkunde über die Stiftung für Tonkünstler geben wir in der nächsten Nummer. Wir führen hier nur im Voraus die für unser Conservatorium ehrenvolle Bestimmung an: „dass der Bewerber um das Stipendium auf einem der Kunst-Institute zu Berlin oder auf dem Conservatorium zu Köln seine Studien gemacht haben müsse".

Kreuznach, im Juni. Wir freuen uns, mittheilen zu können, dass der in einer der letzten Nummern dieser Zeitung rühmend erwähnte Pianist Theodor Scharffenberg in unserer Stadt für längere Zeit seinen Aufenthalt genommen hat. Wir hatten bereits Gelegenheit, sein Spiel in einer musicalischen Soiree zu hören und uns zu überzeugen, dass er mit dem Vortrage älterer und neuer classischer Musik eben so wie mit der Bewältigung moderner Technik vertraut ist. Ein Trio bekundete auch sein präcises Ensemblespiel. Wir begrüssen seine Niederlassung als ein für das hiesige Musikleben bedeutungsvolles Ereigniss und hoffen, dass freundliches Entgegenkommen und Unterstützung von Seiten des Publicums den talentvollen jungen Künstler dauernd hier fesseln werden. —r.

Hof-Capellmeister Wilhelm Taubert in Berlin hat vom Könige von Preussen den Rothen Adler-Orden dritter Classe mit der Schleife erhalten.

Der Kaiser von Oesterreich hat dem Verfasser von „Carl Maria von Weber's Leben", Frhrn. M. M. von Weber in Dresden, die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

London, 20. Juni. In dem kleinen biographischen Werkchen (Elberfeld, Lucas), welches in kurzen Zügen ein Lebensbild des leider zu früh verstorbenen rheinischen Arztes J. P. E. d'Alquen gibt, dessen Werke nun theilweise (Elberfeld, Arnold) im Stiche erschienen sind, heisst es Seite 11, dass d'Alquen nie gewagt habe, eine Sinfonie zu schreiben, weil er seine Kraft nicht dafür ausreichend erachtet. Der bescheidene Kunstjünger mag allerdings sich in früheren Jahren in dieser Weise ausgesprochen haben, allein dessen ungeachtet hat er sich in späteren auch an diese Aufgabe gewagt und dieselbe auf beifallswürdige Weise gelöst. Vor vier Jahren sandte er seinem in Brighton lebenden Bruder, Musik-Director Franz d'Alquen, die Partitur einer grossen Sinfonie, welche alsbald ausgeschrieben und auf einem Musikfeste unter grossem Beifalle in Brighton aufgeführt wurde. Wie ich höre, ist die Partitur dem Tonsetzer wieder zurückgesandt worden. Wenn sie unterwegs oder daheim durch Zufall verloren gegangen sein sollte, kann sie durch die hier befindlichen Stimmen wieder erneuert werden. In der Sinfonie kam ein kleiner Mittelsatz vor, der an sich wie in der Behandlung an eine Stelle der *C-moll*-Sinfonie von Beethoven erinnerte. Da hiesige Kunstkritiker den Verfasser auf diesen Umstand aufmerksam machten, schrieb er zurück, dass er die Wahrheit einsehe, dass die Stelle ihm unter der Arbeit unwillkürlich eingeflossen, dass er dieselbe aber leicht und bald umändern könne. Ob er dieses gethan hat, weiss ich nicht. Selbst mit der Beethoven'schen Stelle bleibt die Sinfonie aber höchst achtungswerth, ja, die Stelle in ihr könnte als Zierde bleiben und als ein *hommage à Beethoven* gelten. x.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 29. | KÖLN, 16. Juli 1864. | XII. Jahrgang.

Johannes Aloys Miksch.

Unter dem Titel: „Denkwürdigkeiten der Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert" (Leipzig, bei H. Matthes, 1863, 131 S. 8), hat Heinrich Mannstein ein Lebensbild von Johannes Aloys Miksch, dem berühmten Gesanglehrer in Dresden (Juli 1765 — September 1845), gegeben, welches nicht bloss als ein Dankopfer der Pietät des Schülers gegen den Lehrer Theilnahme verdient, sondern durch den Inhalt, der sich ausser dem Biographischen auch auf allgemeine musicalische Zustände in Dresden und Züge von bedeutenden Persönlichkeiten (die jedoch nicht hinreichen dürften, um den Titel des Büchleins zu rechtfertigen) Interesse erregt. Die kleine Schrift schliesst sich gewisser Maassen als ein Epilog den theoretischen Schriften Mannstein's an, in denen er nach sechsjährigen Studien bei Miksch die Resultate der Methode seines Lehrers, durch eigene Praxis erweitert, niedergelegt hat*). Wir lernen aus dieser biographischen Skizze Miksch sowohl in seiner stets von echt künstlerischem Streben getragenen und unermüdlichen Berufsthätigkeit kennen, als in ihm den Mann von Charakter und edler Gesinnung schätzen und lieben. Was seinen Unterricht betrifft, so braucht man nur an die Namen einer Veltheim, Funk, Hähnel, Schröder-Devrient, Agnes Schebest, der Sänger Bergmann, Zezi u. s. w. zu erinnern, um auch denjenigen Freunden der Tonkunst, die den tüchtigen Meister noch nicht kannten oder wieder vergessen haben, das Büchlein, das von ihm erzählt, zu empfehlen.

*) „Die italiänische Gesangschule." 1834 und 1848. Dresden und Leipzig, bei Arnold. — Die Praktik der classischen Gesangkunst. 1830. Ebendaselbst. — Geschichte des Gesanges von Gregor dem Grossen bis auf unsere Zeit. 1845. Leipzig, bei Teubner.

Von allgemeinem Interesse dürfte aus demselben auch folgender Beitrag zur Geschichte von Weber's Anstellung und erster Wirksamkeit in Dresden sein.

„Seitdem die Gründung einer deutschen Oper beschlossene Sache war, hatte man sich natürlich auch nach einem deutschen Dirigenten umsehen müssen. Miksch kannte Carl Maria von Weber, er hatte dessen grosses Talent gewürdigt und bezeichnete ihn dem Cabinets-Minister als den Vormann unter den deutschen Opern-Dirigenten, da Beethoven an Oesterreich gebunden war und sich übrigens zum Leiter einer grossen Oper wegen seines Unglückes weniger eignete. Der Graf Vitzthum von Eckstädt erhielt Befehl, mit Herrn von Weber zu unterhandeln, denn er war damals General-Director der Capelle, ein liebevoller, edler Mensch, aber halb taub; zugleich war er auch Director der Kunst-Akademie und in allen Zweigen nur für das Gute eingenommen.

„Eines Tages empfängt Miksch ein Briefchen von Weber, worin ihm dieser anzeigt, dass er in Dresden eingetroffen sei und ihn im *Hôtel de Pologne* sehnlich erwarte. Miksch eilt dahin und findet den kleinen Mann in ungeheurer Aufregung im Zimmer herumhinken. Kaum findet er Zeit, seinen Freund zu begrüssen, dann zeigt er ihm eine Visitenkarte mit der Inschrift: *Francesco Morlacchi, Direttore di tutti theatri del Rè di Sassonia,* und fragt zornig: Was? dieser Morlacchi ist Director der königlichen Theater? ich soll also unter ihm dienen? denn ich bin doch bloss Capellmeister!

‚So viel ich weiss, bemerkte Miksch, sind Sie bloss Musik-Director.

„Weber wollte rasend werden; er rief seinem Freunde zu, er solle ungesäumt zum General-Director gehen und ihm erklären, dass er sofort wieder abreise, wenn er nicht den Charakter als Hof-Capellmeister erhalte. Er möge ferner dem Grafen Vitzthum bemerken, dass alle seine Zuschriften an den „„Capellmeister"" von Weber adres-

sirt gewesen seien, dass von einem „„Musik-Director“ “ unter ihnen kein Wort gefallen sei.

„Die Sache war die, dass Weber allerdings nur als Musik-Director engagirt werden sollte; Graf Vitzthum aber hatte aus Scheu diesen Punkt stets umgangen und war so in die unangenehme Lage gekommen, dem Könige eiligst einen besonderen Vortrag machen zu müssen, denn Weber liess in der That seinen Reisewagen gar nicht abpacken, und doch sollte er Abends dem Personale der Capelle und des Hoftheaters auf dem Brühl'schen Garten vorgestellt werden. Der König war ziemlich verstimmt gewesen, indessen hatte er auf des Grafen dringendes Anliegen Herrn von Weber den Capellmeister-Titel, jedoch nur mit einjährigem Contracte, verliehen. Da sich dieser darüber wegsetzte, so erfolgte seine feierliche Einführung durch die General-Direction als Hof-Capellmeister. Miksch hatte während der Gefangenschaft seines Fürsten sich unter der Menge zweideutiger Charaktere durch Entschiedenheit der Gesinnung so vortheilhaft ausgezeichnet, dass der König ihn zu dieser Zeit zu seinem musicalischen Archivar ernannte und seiner besonderen Gnade würdigte.

„Er beschäftigte sich mittlerweile unablässig mit der Ausbildung glücklicher Begabungen, die hervorragendsten davon waren in jener Periode die Funk, welche sogleich für die neue deutsche Oper gewonnen ward, der Tenor Bergmann, ein junger Schullehrer aus der Lausitz, schwächlich und kümmerlich genährt, Risse, ebenfalls dem hochbeglückten Schulmeisterstande angehörend, die Hähnel, welche er insgeheim ausbildete, und die Zucker. Weber arbeitete nach Vollendung der „„Preziosa“ “ fleissig am „„Freischütz“ “, wovon er jede Nummer dem älteren Freunde vorlegte. Das Stück fing erst mit einer langen Scene des langweiligen Eremiten an; Miksch stellte dem Tondichter vor, dass sich um diesen grossen Heiligen noch kein Mensch kümmere, dass man erst durch den Freischütz werde auf ihn aufmerksam werden, wesshalb es gerathener sei, diese Scene his dahin geheim zu halten. Da dieser Eremit für Miksch selbst bestimmt war, so fanden seine Gründe Eingang und die Wegschneidung ging vor sich. Miksch hatte dreiundzwanzig Jahre in der italiänischen Oper gesungen, so dass ihm wohl ein bündiges Urtheil zugestanden werden musste. Weber kam ihm gegenüber mehrmals in die Lage, an der Partitur ändern zu müssen. So hatte z. B. Caspar die Worte im ersten Finale: „„Nur ein keckes Wagen ist's, was Glück erringt“ “, ohne Begleitung zu singen; Miksch stellte Weber vor, dass es unerhört sei, Jemanden einen übermässigen Terz-Quint-Sext-Accord singen zu lassen, weil die Stimme die Töne gar nicht treffen könne, und so liess Weber die Celli mit der Stimme gehen. Ferner hatte derselbige unglückselige Caspar in seiner Triumph-Arie die lange Passage auf „„Rache“ “ *solo* zu singen. Miksch stellte ihm vor, dass der Bassist Mayer, für den der Part geschrieben war, gar nicht der Sänger sei, um einen Gang von einer Terz-Decime (*Fis* bis eingestrichen *e*) auszuführen, zumal nach der bereits gehabten gewaltigen Anstrengung. „„Sie sind ein schlauer Fuchs,“ “ scherzte Miksch, „„diesmal haben Sie Sich aber doch selher gefangen; Sie haben Beethoven übertreffen wollen und sind unter ihm geblieben. Dieser lässt im Fidelio den Pizarro eingestrichen *d* aushalten und das Orchester figuriren, Sie machen es umgekehrt und müssen dadurch den Sänger nothwendig compromittiren.“ “

„In Folge dieser Besprechung begleiten nun die Streich-Instrumente die Rache-Passage. Bei diesen Gesprächen kam es zwischen den beiden Männern überhaupt zu heftigen Explosionen, insonderheit als Weber eines Tages behauptete, was er immer schreibe, müsse ein Sänger auch singen können. Doch Miksch erklärte ihm darauf rund und nett, dass er eben vom Gesange nichts verstehe, jeder Kenner seinen Melodieen augenblicklich anhöre, dass er sie entweder pfeifend oder auf dem Clavier ausbilde, denn sie klängen alle nach Clarinette oder Piano. Miksch sagte dem Staunenden, dass er gleich allen deutschen Pedanten unter Singen nichts als Notentreffen verstehe, dass ihm aber die Technik des göttlichen Instrumentes der Menschenstimme, ihr Ausdruck der Leidenschaften in den verschiedenen Stilen, überhaupt der schöne Gesang völlig fremd sei, und dass er überhaupt diesen bei den grossen Meistern erst studiren und gute italiänische Sänger lange hören müsse, um jene hohe Kunst sich zu eigen zu machen. Weber, sagte Miksch unter Anderem, komme ihm mit seiner Compositions-Weise den Sängern gegenüber vor wie ein boshafter Mensch, der für Weber ein Clavier-Concert schreiben solle und alle Schwierigkeiten in die linke Hand lege, weil Herr von Weber eine „„schlechte“ “ linke Hand habe. Uebrigens möge der Herr Capellmeister im Marpurg nachlesen, der schon vor achtzig Jahren gelehrt habe, dass die übermässige Terz, die verminderte und übermässige Sext nebst der verminderten Octave ausser dem Bereiche der Singkunst liegen.

„Ungeachtet dieser und zum Theile noch heftigerer Zusammenstösse blieben die edeln Männer stets aufrichtige Freunde. Der Freischütz ging indessen mit seiner ganz neuen Melodik, diesem köstlichen Geschenke des grossen deutschen Mannes Carl Maria von Weber, wie das Signal zu einem allgemeinen Freudengeschrei auf; zahllose Stimmen verkündeten die süssen Gesänge dieses Liederschatzes, von den grössten Orchestern bis zum Leierkasten freischützte Alles. Als die sächsischen Prinzen von einer ausländischen Reise zurückkehrten, erzählten sie unserem

Helden in ihrer liebenswürdigen Art und Weise: „„Wo man uns entgegenkam, huldigte man uns in Weber, denn überall spielte man uns Freischütz vor; bei unserm Einzuge in Rotterdam spielte ein Thurm: „„Wir winden dir den Jungfernkranz““, und als wir an Bord eines Linienschiffes eingeladen waren, spielte die Capelle: „„Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen““, und der Capitän beglückwünschte uns zu Weber. Weber war immer die Hauptperson, wir spielten die Nebenrollen.““ — Und in dieser Oper sangen bei ihrem Erscheinen auf der dresdener Hofbühne lauter Mikschische Schüler in den Hauptrollen: die Funk war die erste Agathe, Bergmann der erste Max, die Zucker das erste Aennchen. Glücklich, wer sich dieser Zeiten erinnert! Ein schöneres Dreigestirn hat die deutsche Oper seitdem nicht wieder gehabt, es versetzte ganz Dresden in Wonnerausch, und Weber war damals gewiss einer der glücklichsten Menschen. Nur der bescheidene Miksch hatte keinen anderen Gewinn von diesen Erfolgen als sein Bewusstsein, und wie dem edeln Manne sogar der Ruhm verloren ging, der neuen Oper die grossen Repräsentanten geschenkt zu haben, davon liefert die Anfangs-Epoche derselben einen fast komischen Beweis, der zugleich ein Beleg für die Verlässigkeit der Zeitungs-Berichte ist. Eines Tages sagte Weber zu Miksch: Ich bin nun über ein Jahr in Dresden und habe noch keine deutsche Oper Mozart's aufgeführt, sehe auch keine Möglichkeit dazu. Was wird man dazu sagen?

„An welche Oper Mozart's denken Sie, an die Entführung oder an die Zauberflöte? fragte Miksch.

„An die Zauberflöte; sie ist populärer, fordert aber unendliches Personal. Wir haben keine Königin der Nacht und keine Pamina.

„Wie, wenn ich Ihnen beide schaffte?

„Sie halten mich zum Besten! An unserem Theater wären diese zwei ersten Sängerinnen?

„Morgen sollen Sie die Königin der Nacht hören.

„Mit dieser Königin hatte es folgende interessante Bewandtniss. Miksch hatte zu seinen Aemtern eines königlichen Kammer- und Ceremonien-Sängers und königlichen musicalischen Archivars auch noch das eines Directors des neugegründeten Theater-Singchors erhalten und bei den Uebungen desselben die pompöse Stimme eines ganz armen Mädchens, Namens Hähnel, beobachtet. Er sagte ihr, dass er gemeint sei, sie unentgeltlich zur Solosängerin auszubilden, falls sie Stillschweigen gelobe, jedoch werde mit dem Bruche des Gelübdes der Unterricht sofort und für immer aufhören. Um dem armen Kinde, das an Kleidern und Wäsche bei einem Monatsgehalte von acht Thalern zehn Silbergroschen bittern Mangel litt, etwas Muth einzuflössen, schenkte ihr der wackere Mann auch noch zwanzig Thaler, und das Studium begann. Aber wie! Die ausserordentlich kräftige Constitution der Schülerin gestattete, dass sie neben den umfassendsten Uebungen ihren Dienst verrichten konnte. Hier zeigte sich die Vortrefflichkeit der bolognesischen Schule in voller Stärke; denn ihre Methode der Stimmgebung und Tonbildung, die auf den Gesetzen der Athemführung, des Tonanschlages und der Körperhaltung beruhen, bewirkt, dass das Singen die Organe nicht angreift, sondern kräftiget, und in Folge desselben also niemals krankhafte Ueberreizung, vielmehr nur natürliche Ermüdung eintritt. Nach kaum zweijährigem Zeitraume sang die junge Schülerin die schwierigste aller Partieen mit einer Kraft und Virtuosität, die wir seitdem nie wieder gehört haben. Die nächstgrosse Zöglingin Miksch's, welche diese Rolle in angränzender Vollendung und in den Urtonarten, nicht in Transponirung, sang, war das jetzt noch lebende Fräulein Charlotte Veltheim. — Also Miksch erschien zur festgesetzten Stunde bei Weber mit seinem Schützling. Weber, der Fräulein Hähnel als Choristin kannte, war aus den Wolken gefallen, eine Königin der Nacht in ihr erkennen zu sollen, er glaubte sich mystificirt, zog Miksch bei Seite und fragte ihn, ob er ihn zum Narren haben wolle? Wie erstaunte er aber, als er in der nächsten Viertelstunde das junge Mädchen für eine der grössten Sängerinnen anerkennen musste, die er jemals gehört! — Fast eben so erging es ihm mit der Zucker, die er nur als Soubrette gekannt und in der er jetzt die reizendste Pamina bewundern musste. Die Zauberflöte ging, mit Bergmann als Tamino, unter rauschendem Beifall über die Bretter; man fragte im Publicum erstaunt nach dem Zauberer, der die Zauberflöte möglich gemacht, und las in den nächsten Tagen noch erstaunter in einer Zeitung die Nachricht, dass Weber der Wunderthäter sei. Miksch stellte natürlich den Redacteur darüber zur Rede und forderte ihn zu der Erklärung auf, dass nicht Weber, sondern Miksch der Meister jener bewunderten Sängerinnen sei. Es wurde Alles versprochen; Weber spielte den Erstaunten, der Redacteur den Dummen, Miksch den Wüthenden, aber der Widerruf soll heute noch kommen. — Weber's Amtsantritt war, wiewohl unabsichtlich, mit einer Kränkung verknüpft, allein diese wurde bald durch die Gnade der Königin ausgeglichen. Als Weber nämlich einstmals am Sommer-Hoflager Tafelmusik leitete, bezeigte ihm Ihre Majestät den allerhöchsten Beifall, indem sie sich zugleich nach dem Befinden seiner Familie zu erkundigen geruhte. Weber bemerkte nicht ohne Kummer, dass er als ein Capellmeister auf Jahres-Contract nicht wage, seine Braut heimzuführen, und von nun an ruhte die hohe Landesmutter nicht, als bis Weber definitiv angestellt war. Uebrigens

wurde er vom Volke so vergöttert, dass man den Grund seiner oft wiederkehrenden Verstimmung wohl in seiner körperlichen Disposition suchen muss; der Beifall, den er fand, war unermesslich und konnte ihn über alle Missstände hinwegheben. Was waren alle giftigen Blicke der Neidharte, alles Gezischel der Nattern, was waren alle Erdichtungen der Bosheit, wenn der tobende Beifallssturm in den Vorstellungen der Preziosa, des Freischütz und der Euryanthe losbrach? Weggefegt, wie der giftige Schwaden, den ein fauler Sumpf ausgedunstet, weggefegt von dem Odem des Weltenschöpfers, der in dem frischen Morgenwinde braust!

Pariser Brief.

(Rückblick auf die italiänische Oper — Früchte der Theater-Gewerbefreiheit.)

Die kaiserliche italiänische Oper hat unter der Direction des Herrn Bagier in der abgelaufenen Saison 1863—1864 149 Vorstellungen gegeben, wovon 145 im Abonnement. Es kamen 17 Opern vor: *Trovatore* und *Rigoletto* je 15 Mal, *Il Barbiere* 13 Mal, *Sonnambula* und *Lucia* je 12 Mal, *Traviata* 10 Mal, *Norma* und *Don Pasquale* je 8 Mal, *Semiramide, Lucrezia, Un Ballo in Maschera* je 7 Mal, *Poliuto* 6 Mal, *Cenerentola* 5 Mal, *Maria di Rohan, Ernani, Marta* je 4 Mal, *Italiana in Algeri* 1 Mal. Also Donizetti und Verdi mit 5 Werken ein jeder, Rossini mit 4, Bellini mit 2, Flotow mit 1. — Mozart? Cimarosa? Versprochen waren: *Don Giovanni, Le Nozze di Figaro, Il Matrimonio segreto,* aber sie erschienen nicht. Und doch waren nicht weniger als 38 Sängerinnen und Sänger engagirt! Nämlich 11 *Soprani,* darunter de la Grange, Adel. Patti, Carl. Marchisio, Spezzia, Calderon u. s. w.; 5 *Mezzo-Soprani* und *Alti,* darunter Borghi-Mamo, Demeric-Lablache, Barbara Marchisio u. s. w.; 8 *Tenori,* mit Fraschini, Mario, Baragli, Naudin u. s. w.; 8 *Baritoni,* mit Delle Sedie, Aldighieri, Agnesi, Sterbini u. s. w.; 6 *Bassi,* mit Antonucci, Marchetti, Scalese u. s. w. Von diesen 38 Künstlern alternirten 26 zwischen Paris und Madrid. — Eine administrative Neuerung war die Abschaffung des Parterres. Sie hat aber keinen Beifall gefunden, und die allgemeine Stimme verlangt für die nächste Saison das Parterre als den Platz des eigentlichen Publicums im Gegensatze zu den Abonnenten, die alle übrigen Plätze inne haben, wieder. Man wird sich ihr wohl fügen müssen. Uebrigens hat das italiänische Operntheater trotz seines Epithetons „kaiserliches“ in dieser Saison keine Subvention von der Regierung gehabt; ob es die 100,000 Francs, die es früher genoss, wieder erhalten wird, ist noch unentschieden. Dagegen haben sich schon zwei neue italiänische Opern-Unternehmungen, von dem Gesetze, das die Theater frei gibt, Gebrauch machend, in Bewegung gesetzt, bauen Theater und wollen schon im nächsten Winter Vorstellungen geben. Also die Concurrenz droht zunächst für die Italiäner; ob sie für alle Theater und alle Gattungen von Dramen floriren wird? Bis jetzt scheint es kaum so, und man kann das nicht bedauern: denn was am wenigsten dadurch gefördert und gehoben werden wird, ist sicher die dramatische Kunst.

Der erste wirklich ins Leben getretene Versuch hat wenigstens zum grossen Theile schon diese Befürchtung bestätigt, obschon er bei der Menge, und theilweise nicht mit Unrecht, Erfolg gehabt hat.

Mit dem 1. Juli fielen nämlich die Schranken der Privilegien; die Pforten der Freiheit öffneten sich und die Direction des grossen Spectakel-Theaters *de la Porte St. Martin* überraschte schon an demselben Tage mit einer Opern-Aufführung. Es wird von jetzt an Drama, Tragödie, Komödie, komische und ernste Oper in seinen Bereich ziehen. Nun, da haben wir ja schon den Fortschritt, das Idol der Zeit, welches, weil in dem praktischen Leben und in den Werken des Verstandes und der Speculation als wirklich bethätigt, auch in den Werken der Kunst, in den Schöpfungen und Thätigkeiten des Genies angebetet werden soll und muss. Nun ja, jenes Theater huldigt dem Fortschritte, denn statt eine Gattung der dramatischen Kunst zu cultiviren, wird es alle auf seine Bretter bringen. Aber das Wie der Ausführung? Ei, das kommt beim Fortschritte der Kunst nicht in Betracht, denn dass er mehr in die Breite als in die Tiefe geht, mehr das Neue als das Schöne sucht, zeigt die Erfahrung in allen Ländern. Was hat die französischen Schauspieler im recitirenden Drama gross und namentlich im Lustspiel und dem Conversationsstücke, wie in der komischen Oper, den Deutschen überlegen gemacht? Die Vereinfachung ihrer Aufgabe, die Concentrirung des Talentes und der Routine auf eine Gattung, während vom deutschen Schauspieler und Sänger verlangt wird, er solle allen Fächern gerecht werden. Nun fürchte ich aber sehr, jene Virtuosität, die sich nur an einer Specialität heranbildet, wird durch Zersplitterung der Kraft, wenn auch nicht sogleich, doch nach und nach sich verlieren. Und kann die dramatische Musik dabei gewinnen, wenn die Ausführung ihrer Werke der Mittelmässigkeit anheimfällt? Und kann eine solche Aussicht die Componisten zu grossen Schöpfungen begeistern?

Doch das sind vielleicht zu trübe Ansichten, und die Freunde der Theaterfreiheit werden uns entgegnen: „Die

Kunst muss Gemeingut der ganzen Menschheit werden, sie muss ins Leben des Volkes dringen" — und was dergleichen Schlagwörter der Neuzeit mehr sind. Gut: den Zweck billigen wir; ob aber die Concurrenz die richtigen Mittel dazu biete, daran zweifeln wir. Nun, die Zeit wird es lehren. Ja, wenn sie uns Aufführungen brächte, bei denen mässige Eintrittspreise durch Wegwerfung alles kostspieligen Ausstattungs-Prunkes der neueren Oper ermöglicht würden, und die Directionen nur die künstlerische Ausführung der dramatischen Meisterwerke im Auge hätten, etwa in der Art, wie Pasdeloup die Beethoven'schen Sinfonieen dem grossen Publicum vorführt, dann liesse sich etwas für die Erhebung des Geschmackes der Menge an wahrer Kunst hoffen. Aber welche neue Bühnen-Unternehmung wird sich in Paris diese Aufgabe stellen? Wird nicht jede vorzugsweise auf die Schaulust speculiren, um Geld zu machen? Schlummert auch bei der jetzigen Direction des Theaters am Thore St. Martin nicht im Hintergrunde die Speculation auf die ungeheuren äusseren Mittel dieser Bühne, auf die grossen Räumlichkeiten, die vortrefflichen Maschinerieen, Decorationen u. s. w.?

Zwar mit der ersten Opern-Vorstellung hat sie einen geschickten Zug gethan und sich dabei zugleich frei von jenem Vorwurf gehalten; denn Rossini's „Barbier von Sevilla" bedarf keines Theaterprunks. Es kam aber etwas Anderes hinzu, das diese Wahl zu einem glücklichen Wurfe machte. Rossini's Oper hat bekanntlich die Komödie von Beaumarchais: „*Le Barbier de Seville*", von der französischen Bühne verdrängt. Nun dachte der Director des St.-Martin-Theaters: „Wie, wenn man die Komödie wieder in die Oper hineintrüge und dadurch für die Franzosen, denen das klare Verständniss der Handlung über Alles geht, die Oper noch verständlicher machte?" — Gedacht, gethan! Der Musik des italiänischen Meisters wurde ein französischer Text untergelegt, die Recitative gestrichen und statt deren Scenen aus Beaumarchais mit gesprochenem Dialog eingelegt, und so eine komische Oper nach der guten Art und Weise der echten französischen komischen Oper hergestellt, welche, so lange sie ihrem wahren Charakter treu blieb, kein *Recitativo secco* kannte, sondern nur den gesprochenen Dialog. Der Versuch, in dieser Gestalt (die übrigens nicht ganz neu, sondern vor vielen Jahren in der Bearbeitung von Castil-Blaze im Odeon-Theater schon einmal da gewesen sein soll) den „Barbier" Rossini's zu geben, ist vollkommen geglückt: das Haus war gedrängt voll und das Publicum in der aufgewecktesten und günstigsten Stimmung.

Vom künstlerischen Standpunkte aus befriedigten der Graf Almaviva, von Capoul, einem jungen Tenor mit schöner Stimme, gesungen, den das Theater der komischen Oper der Direction für diese Rolle überlassen hatte, und die Rosine der Demoiselle Balbi, die, früher in Paris unterrichtet, auf Provincialbühnen sich recht hübsch ausgebildet hat. In der Clavierscene im zweiten Acte sang sie eine Arie aus der Sonnambula ebenfalls ganz gut. Die Ausführung der übrigen Rollen, namentlich des Figaro, liess freilich gar Manches in Gesang und Spiel vermissen, so dass trotz des rauschenden Beifalls, der nicht nur der Musik, sondern auch der Prosa häufig zu Theil wurde, für jeden Unbefangenen nicht zu verkennen war, dass die in Eile zusammengebrachte Gesellschaft der Herstellung eines künstlerischen Ganzen nicht gewachsen ist. Dennoch möchten wir die Ueberzeugung aussprechen, dass man durch Wiedereinführung komischer Opern mit Dialog nach alter Weise, seien es französische Originale oder Bearbeitungen ausländischer Werke, den richtigen Weg für neue Theater-Unternehmungen betreten hat.

Schon die zweite Vorstellung an der Porte St. Martin, Bellini's „Norma" (!), zeigte, dass weder die italiänische noch die französische grosse Oper eine solche Concurrenz zu fürchten habe. Das Orchester, das freilich auch im „Barbier" die feine Instrumentirung kaum wiedererkennen liess, war in der „Norma" eben so schlecht wie der Chor, und wenn auch die jetzt überall bei den Provincialbühnen eingetretenen Ferien dem Unternehmer gestatten, das Beste von dort heranzuziehen, so war doch das gesammte Personal der Hauptrollen höchst ungenügend und das Ganze der Vorstellung himmelweit von einer auch nur mittelmässigen Kunstleistung entfernt.

Auch das *Théâtre français* hat die neue Freiheit benutzt, um Gesang- und Orchester-Musik in den Tempel der classischen französischen Tragödie einzuführen. Es gab Racine's „Esther" mit Musik von Jules Cohen. Seit dem Tode der Rachel war dieses biblische Drama nicht gegeben worden; Demoiselle Favart trat jetzt an ihre Stelle und füllte sie würdig aus: dennoch urtheilte das glänzende Publicum, welches sich zu der Vorstellung versammelt hatte, dass hauptsächlich die überaus reiche Ausstattung und die Musik der Wiederaufnahme des im Grunde doch nur schwachen Werkes des grossen Dichters eine neue Lebens-Periode verleihe. Freilich müssen die wenigen Habitué's, die noch die alte Zeit der Perücken und Reifröcke auf der Bühne erlebt haben, staunen, wenn sie die Missgestalten der Helden und Heldinnen der damaligen Theater-Periode mit den historisch und ethnographisch getreuen Costümen, wie sie jetzt auf der Bühne erscheinen, vergleichen. Aber auch das gegenwärtige, an die seit Talma bewerkstelligte Reform der Costüme gewöhnte Geschlecht musste den Reichthum und Glanz derselben bei der jetzigen Vorstellung bewundern. Eben so prächtig sind

die neuen Decorationen und die ganze Inscenesetzung. Für alles dieses sind die Schätze des assyrischen Museums im Louvre benutzt worden. Das Tableau eines orientalischen Gartens mit einer prächtigen Ceder, welche ihren Schatten über die Vorhalle von Esther's Gemächern breitet, ist eine der schönsten Decorationen, die man sehen kann.

Die Musik bildet eine ziemlich starke Partitur, welche eine Ouverture und mehrere Chöre mit ein- und zweistimmigen Solo's enthält. Jules Cohen hat früher auch zu Racine's Athalia Chöre geschrieben, die ich nicht kenne: seine Arbeit zu Esther ist sehr schätzenswerth; dass er Mendelssohn's Musik zu Athalia, auch wohl dessen Compositionen zur Antigone und zu König Oedipus kennt, scheint mir aus der Farbe, dem Charakter und auch der Form der Hauptsache nach hervorzugehen, wiewohl die musicalischen Referenten in hiesigen Blättern nicht darauf aufmerksam machen, wahrscheinlich aus dem sehr triftigen Grunde, weil sie selbst jene Werke von Mendelssohn nicht kennen. Der Chor *alla marcia,* der im zweiten Acte hinter der Scene gesungen wird, wurde *da capo* gerufen; auch der Schlusschor, der die Dimensionen und Formen eines förmlichen Oratorien-Finales hat, musste wiederholt werden. Ueberhaupt wurde eigentlich der meiste und lebhafteste Beifall an dem ganzen Abende der Musik gezollt. Zöglinge des Conservatoriums aus der Classe des Herrn Cohen für Ensemblegesang sangen die Soli und Chöre recht schön: sie sind sowohl an den Vortrag ernster Musik als an die Direction Cohen's durch ihre Mitwirkung in der kaiserlichen Capelle, welche Cohen dirigirt, gewöhnt.

Im Uebrigen merkt man noch nichts von den so zuversichtlich angekündigten Früchten der neuen Freiheit; möglich, dass sie mit der Zeit reifen. Zunächst äussert sie, wie das vorauszusehen war, ihre Wirkungen nur auf das Gewerbe. Für jetzt sind erst bloss die Unternehmer an der Reihe: es werden, wie es heisst, bereits mehrere neue Theater im kleinen Maassstabe gebaut. Die darstellenden Künstler, die Dichter und die Componisten werden dann wohl nachkommen. Der erwartete Regen von neuen Stücken und neuen Opern ist bis jetzt ausgeblieben. Man erzählt sich zwar, dass eine Anzahl von Neuigkeiten angeboten worden ist, allein die älteren, erfahrenen Directoren haben im Gegentheil gerade das neue Freiheitsgesetz zum Vorwande abschlägiger Antworten genommen, da man erst abwarten müsse, was für neue Theater entständen, bevor man daran gehe, neue Werke in Scene zu setzen.

Paris hat jetzt in seinem neuen Umfange, so dass man die Bühnen in dem ehemaligen Weichbilde (*banlieue*) der Stadt mit einrechnen muss, über vierzig Schauspiel-Locale, einschliesslich der beiden Circus und des Hippodrome. Sieben bis acht davon sind augenblicklich geschlossen; zu ihnen gehören Odeon (Ferien seit dem 1. Juni), *Opéra comique* (wird im Innern umgebaut), *Théâtre lyrique* (auf welchem zuletzt die Ristori mit einer schlechten Gesellschaft zwei oder drei Vorstellungen gegeben hat), die italiänische Oper, die *Bouffes parisiens* u. s. w. Trotzdem haben die Neubauten eines grossen Theaters in der *Rue de Lyon,* nahe beim Bastille-Platz, eines kleineren in der *Rue Lafayette* und eines anderen (*Théâtre du Roule*) in der Nähe des Triumphbogens *de l'Etoile* begonnen.

Die Kunst-Gewerbefreiheit scheint aber auch berühmte Künstler mit ihrem Schwindel anzustecken. So hat Gueymard von der grossen Oper eine Truppe engagirt, um mit ihr in den französischen Colonieen auf St. Maurice und Réunion Vorstellungen zu geben, und Felicien David kündigt für den nächsten Winter eine Art von musicalischem Omnibus-Unternehmen an, denn es soll nichts weniger als Alles für Alle — *omnia omnibus* — liefern. Seine Bekanntmachung vom 9. Juli lautet:

„Es hat sich eine Gesellschaft in Paris gebildet, um unter den Bedingungen ganz vorzüglicher Ausführung zu ermässigten Eintrittspreisen alle Meisterwerke der alten und neuen französischen und fremden Componisten hören zu lassen. Die Programme der neuen Gesellschaft werden in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit Proben von allen musicalischen Gattungen enthalten: Sinfonieen, Sinfonie-Oden, Fragmente aus Opern, Messen und Oratorien, Chöre, Cantaten, ohne Parteinahme für irgend eine besondere Gattung und mit gleichmässiger Berücksichtigung der deutschen, italiänischen und französischen Schule. Das Local, welches im Herzen von Paris und in der Nähe des Boulevard Montmartre gewählt ist, fasst drei Tausend Personen. Der Director ist Felicien David, dessen Name keiner Anpreisung bedarf; zweiter Dirigent Magnus, Pianist und Componist. Die Einweihung dieses neuen Etablissements wird im Monat November Statt finden. Die neue Gesellschaft wird ihren Ruf an alle talentvollen Musiker ergehen lassen und den berühmtesten Solisten gestatten [*permettra* — was ist damit gemeint? dass sie nach der Ehre, dort umsonst zu spielen, geizen sollen?], sich hören zu lassen. Die Componisten sollen das Recht haben, ihre Werke persönlich zu dirigiren."

Wenn es dabei am Ende nur nicht heisst: *Parturiunt montes!*

Henry Litolff hat einen Trauermarsch zum Andenken an Meyerbeer geschrieben für Pianoforte zu zwei und vier Händen, auch für sechs Sax-Instrumente eingerichtet. Die Composition erhebt sich über das Gewöhnliche, doch führe ich sie hauptsächlich nur an,

um an einem Auszuge aus der Recension von Maurice Bourges in der *Gazette et Revue* ein Beispiel zu geben, dass der heutige emphatische Stil der Literaten und Dichter, die, ohne einen Accord zu kennen, über Musik schreiben, hier wie bei Euch derselbe ist. Da heisst es denn unter Anderem: „Litolff's Feder weicht bekanntlich (?) nicht vor den unheilvollsten und düstersten Stoffen zurück; sie findet Melodieen und Klänge, welche so traurig wie Young's Nachtgedanken sind. Nichts Schmerzvolleres, nichts Thränenreicheres, als dieser Trauermarsch! Alles, was der Kreidestift Barbizet's auf das Bild des Titelblattes gezeichnet hat, die Aschenurne, das Grabmal, die Trauerweide, die Leichenkrone, die gebrochene Palme, die Lyra mit zerrissenen Saiten — alle diese Grab-Symbole, die uns wie der Trappist das *Memento mori!* zurufen, erhalten durch den Geisteshauch des Componisten eine klagende Stimme. [Danach hat also Barbizet erst das Titelbild gemacht und Litolff es in Musik gesetzt!] — Natürlich ist diese Musik in *C-moll* geschrieben, wie jeder Marsch, der seine Schuldigkeit als Trauermarsch kennt. [Und die zwei berühmtesten Trauermärsche von Beethoven??] — Die *Dur*-Tonart kommt fast gar nicht vor, und wenn auf Augenblicke, so mischt der Tondichter durchdringende Dissonanzen hinein, schneidend wie die Sichel des Todes, oder eine schwankende, nebelige Harmonie, die gleichwie das Auge durch Thränen verschleiert ist!" u. s. w. u. s. w. — Und nun der Schluss: „Aus dem Zusammenfassen dieser Bemerkungen muss der Leser einsehen, dass dieser Trauermarsch eminent dramatisch ist!"

B. P.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 15. Juli. Gestern gaben die Italiäner von Paris Rossini's „*Barbiere*" bei vollbesetztem Hause; die Anziehungskraft der reizenden Musik und die Erwartung einer vorzüglichen Aufführung hatten den Sieg über den Sonnenschein und den blauen Himmel draussen davongetragen. Die Erwartung wurde nicht getäuscht: Rosina — Madame Demeric-Lablache, Almaviva — Signor Baragli, Doctor Bartolo — Signor Antonucci, Figaro — Signor Sterbini waren vortrefflich, die beiden ersten ganz ausgezeichnet. Die technische Gesangfertigkeit des Tenors Baragli zeigte sich in ihrem glänzendsten Lichte, und Madame Lablache war in Erscheinung, Gesang und Spiel eine der reizendsten Rosinen, die wir je gesehen. Am schwächsten war die Partie des Basilio besetzt, indess trug doch die Mitwirkung des Signor Elzelini zu der vortrefflichen Ausführung der Ensemblestücke das Ihrige bei.

Man schreibt aus Baden-Baden: „In Erwartung der Theater-Saison, welche am 15. Juli beginnt, wird mittlerweile für die Ergötzung der Gäste durch Concerte zur Genüge Sorge getragen. Seither liessen sich bereits hören: der Violinist Heermann mit seiner Gemahlin, die eine gute Harfenspielerin ist; der Violoncellist Ondshorn; die Fräulein Favetier und Organi, Schülerinnen der Viardot, und die wiener Sängerin Fräulein Caroline Pruckner. Die Matineen des Fräuleins Elise Lang, welches einen gemischten Chorverein gründete und mit demselben allwöchentlich eine Production abhält, sind sehr besucht. Der Violinist Leonard und seine Frau, eine perfecte Sängerin, sind zu Concerten eingetroffen. Die mannheimer Capelle unter Lachner's Leitung begann Anfangs Juli ihre Concerte. Auf den Repertoires aller dieser Productionen findet man die besten Namen: Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schubert, Schumann. — Rubinstein, der sich hier befindet, ist nicht zu bewegen, öffentlich zu spielen, dagegen gibt er, gleichwie im vorigen Jahre, jeden Sonntag Vormittag bei sich Concert-Vorträge zum Besten, zu welchen sich die Elite der Gesellschaft drängt. Aehnliche Genüsse wird demnächst auch die feierliche Eröffnung des Musiksaales der Frau Viardot-Garcia, den sie sich eigens erbauen liess und die im nächsten Monate Statt finden wird, darbieten."

Dresden, 8. Juli. Nachdem die inneren Räumlichkeiten unseres Hoftheaters zum grossen Theile renovirt worden sind und dadurch eine längere Unterbrechung der regelmässigen Vorstellungen nöthig wurde, haben dieselben im neu decorirten Hause am 28. Juni wieder begonnen. Dem jetzigen Intendanten Herrn von Könneritz gehört unstreitig das Verdienst zu, durch Regsamkeit und Umsicht manches Stereotype, besonders in Hinsicht auf Repertoire und andere äussere Einrichtungen, durchbrochen zu haben. Es sind in den letzten Jahren sowohl für Oper als Schauspiel bedeutend mehr Novitäten in Scene gegangen, als früher, wenn auch mehrere derselben nur ein paar Mal dem Publicum vorgeführt werden konnten, ohne dauernde Aufnahme zu finden. Zu dieser Liberalität, welche den Werken der Neuzeit den Zutritt erleichtert, gesellt sich aber in Herrn von Könneritz auch Pietät und sorgfältige Auswahl für ältere Meister, wodurch uns hiervon Manches neu entgegentritt, das längst begraben schien. So sollte dem Vernehmen nach die Oper mit Gluck's „Alceste" wieder eröffnet werden, was leider durch ein Unwohlsein der Frau Bürde-Ney verhindert worden ist. Möchte doch unsere allverehrte Prima Donna, deren Darstellungs-Vermögen sich so bedeutend entfaltet hat und deren musterhafte Leistungen bei eminenter Kunstfertigkeit stets einfache Grösse und Ungekünsteltheit kennzeichnen, sich bald wieder des vollen Stimmgebrauches und einer ungestörten Gesundheit erfreuen! Der Helden-Tenor des Herrn Tichatschek glänzt immer noch in unverwüstlicher Klangkraft. Neben ihm ist in Herrn Schnorr von Karolsfeld ein Nachfolger erwachsen, der, von dramatischem Leben und edler Auffassung beseelt, schon viele wahrhafte Triumphe ersungen hat. Herr Mitterwurzer (Bariton) und Frau Krebs-Michalesi (Mezzo-Sopran) haben sich auf ihrem künstlerischen Höhepunkte erhalten. Auch Frau Janner-Krall weiss noch mit demselben Liebreiz zu fesseln, der um so dauernder wirkt, je natürlicher er erscheint. Von den übrigen Opern-Mitgliedern, welche meistens alle sehr brauchbar sind und von denen einige in der Neuzeit geeigneter verwendet werden, als sonst, sei Fräulein Alvsleben noch vorzugsweise erwähnt. Schon früher besprachen wir die Eigenschaften ihres hohen Soprans, der nicht bloss das Krystallhelle zum Merkmale hat, sondern eine zarte Fülle und reichen, schmelzenden Wohllaut gerade in der höheren Lage entwickelt, was dem Gesange besonderen Reiz verleiht. Wir wiederholen den Wunsch, dass eine gesteigerte Begeisterung sich noch den Darstellungen dieses jungen Bühnen-Mitgliedes mittheile, damit sie dramatischer werden möchten, um so mehr, als glückliche Auffassungskraft vorhanden ist, welche durch grosse musicalische Sicherheit unterstützt wird.

L. N., geb. K

Wien. Eduard Hanslick befindet sich auch unter den früheren Mitarbeitern der „Presse", welche der Fahne des Herrn Zang nicht länger zu folgen gesonnen sind und ein neues Blatt im grossen Stile gründen wollen. Wir bedauern diesen vorläufigen Aus-

fall einer so tüchtigen und liebenswürdigen Persönlichkeit aus der wiener Journalistik aufrichtig; denn mag auch dem neuen Unternehmen die reichste Auswahl bewährter Kräfte zu Gebote stehen, so wird es doch zunächst eines besonderen Glückes bedürfen, um denselben in dem jungen Organe einen auch nur annähernd so grossen Leserkreis und Einfluss zu sichern, wie sie ihn bisher besessen haben. (Rec.)

Paris, 10. Juli. Eine komische Oper: „*Le Mariage de Dom Lopez*", Text von Jules Barbier, Musik von Eduard de Hartog, ist vom *Théâtre lyrique* in diesen Tagen angenommen worden und wird eine der ersten Neuigkeiten sein, welche nach der Wiedereröffnung dieser Opernbühne zur Aufführung kommen.

In vergangener Woche ist Heinr. Jos. Maria Duesberg gestorben, der in seinen letzten Jahren hier lebte und ein fleissiger Mitarbeiter, namentlich durch Uebersetzung musicalischer Artikel aus deutschen Zeitschriften, an der *Revue et Gazette musicale* war. Er war aus Münster in Westfalen, wo er den 20. September 1793 geboren wurde. Der Tod erreichte ihn plötzlich. Am Freitag den 8. d. Mts. wurde er zur Ruhe bestattet.

Die Witwe eines der grössten Componisten, Frau Cherubini, geborene Cäcilia Tourette, ist in voriger Woche in ihrem einundneunzigsten Jahre zu Neuilly gestorben. Nach dem letzten Willen derselben fand ihr Begräbniss ohne allen Prunk, auch ohne alle Einladungen dazu Statt; auch für die kirchliche Feier hatte sie alle Trauer-Draperieen u. s. w. verbeten: „Ich mag diesen Apparat, um in die Ewigkeit befördert zu werden, nicht leiden, und hoffe ohne Demonstrationen nichtiger Eitelkeit dahin zu gelangen." Nur die Mitglieder der Familie bildeten den Leichenzug, doch hatte der greise Auber es sich nicht nehmen lassen, den Sarg bis zur Ruhestätte zu begleiten.

Die Einweihung einer neuen Orgel aus den Werkstätten der Herren Merklin und Schütze in Brüssel und Paris fand zu Paris in der Kirche *Bonne Nouvelle* zu grosser Befriedigung der anwesenden Musiker und Kenner des Orgelbaues Statt.

Die pariser Akademie der schönen Künste hat an Meyerbeer's Stelle den Componisten Verdi zu ihrem auswärtigen Mitgliede ernannt. Er erhielt von 37 Stimmen 23, während dem Bildhauer Simonis 7, dem Maler Navez 4, dem Maler Gallait 2 und dem Bildhauer Geefs 1 Stimme zufiel.

In Marseille starb der Violinspieler Karl Wynnen, einer der besten Schüler de Bériot's. Wynnen war die personificirte Wanderlust. Er reiste nicht, gleich anderen Virtuosen, um Geld zu verdienen, sondern er verdiente sich mit seiner Kunst Geld, um reisen zu können. Nachdem er Europa in allen Richtungen durchwandert hatte, zog es ihn über das Meer. Unter den vielen Fährlichkeiten und Abenteuern, die er zu bestehen hatte, figuriren ein paar Ausraubungen und ein Schiffbruch, aus welchem er nur das nackte Leben rettete. Wynnen war in Brasilien, wo er den Titel eines königlichen Kammer-Virtuosen bekam, in La Plata, Chili, Peru, Marwicc, am Cap u. s. w. Längere Zeit reiste er mit Livingston in Central-Africa und kam bis an den See Nyami. Vor Kurzem nach Marseille zurückgekehrt, bereitete er sich zu einer grossen Reise nach China vor. Der Tod vereitelte diesen Plan. Er erreichte nur das 37. Lebensjahr.

(Künstlerlohn.) Wir sind bei dem gegenwärtigen hohen Stande des Honorars für musicalische und theatralische Kunstleistungen sehr leicht zu dem Glauben geneigt, dass so übermässige Belohnungen von Tonkünstlern noch nie da gewesen. Sie sind aber uralt, und selbst die Einnahmen der grossen Sänger und Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts, von denen wir nur Farinelli nennen wollen, halten den Vergleich zu dem nicht aus, was wir in W. Drumann („Die Arbeiter u. s. w. im alten Griechenland und Rom. Nach den Quellen." Königsberg, 1860, bei Gebr. Bornträger. Abschnitt I. §. 13, S. 79) lesen: „Ausgezeichnete Meister im Flötenspiel oder Gesange erhielten für ihre Mitwirkung im Theater oder an Festen einen beträchtlichen Lohn. So zahlte man z. B. dem Sänger Amoibeos in Athen, so oft er auftrat, ein Talent, d. h. beinahe 1500 Thaler! (Athenäus XIV, 17. p. 623.) Was wollen dagegen unsere jetzigen Honorare von 20, 25, 30, höchstens 50 Friedrichsd'or in Deutschland, 1000 Francs in Paris, 60—80 L. Sterling in London für jedes Auftreten sagen?

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 30. KÖLN, 23. Juli 1864. XII. Jahrgang.

Die Riesenorgel zu Doncaster.

Gebaut von J. F. Schulze und Söhnen.

Die St. Georgskirche zu Doncaster in Yorkshire gehörte zu den grössten und schönsten Denkmalen der gothischen Baukunst in England und war namentlich schon seit 1740 auch durch eine grosse Orgel, ein Werk des damals berühmtesten Orgelbauers Harris in London, ausgezeichnet. Dieses Werk wurde zu verschiedenen Zeiten, im Jahre 1758 von Snetzler, 1803 von Donaldson, später von Ward, vor Allem aber von 1841—1846 unter der Leitung von Jeremias Rogers (seit 1835 Organisten an der Georgskirche) durch den Orgelbauer Brown von York dermaassen vergrössert und verbessert (die Kosten dieser Vergrösserung von 1000 L. St. trug Herr Rogers fast ganz allein!), dass es eine der schönsten Orgeln in Europa wurde. Im Jahre 1852 wurde die Orgel, um dem Bau eines prachtvollen Votivfensters Raum zu geben, an eine andere Stelle versetzt. Es geschah durch die Orgelbauer Hill und Söhne in London, da Brown gestorben war. Auch jetzt wurden wieder Verbesserungen angebracht und Alles war zu der Feierlichkeit der Wiedereröffnung vorbereitet, als ein furchtbarer Brand in der Nacht vom 28. Februar 1853 den Dom und die Orgel in einen Trümmerhaufen verwandelte und die Werke, an denen mehrere Geschlechter gebaut hatten, in Einer Nacht vernichtete. Die damals zu Grunde gerichtete Orgel hatte drei Manuale und ein Pedal (32füssig) mit 51 Registern und 8 Koppeln und 3458 Pfeifen.

Das grosse Unglück erregte eine ungeheure Theilnahme, und unter Begünstigung und Beistand der Königin begannen Unterzeichnungen, Sammlungen, Ausstellungen, Bazars u. s. w., welche den Wideraufbau der Kirche durch den berühmtesten englischen Baumeister unserer Zeit, Herrn George Gilbert Scott, möglich machten. Diesem genialen Architekten (der auch den Plan zu der neuen Nicolaikirche in Hamburg entworfen hat) ist es gelungen, eines der prächtigsten Kirchengebäude von England neu aufzuführen. Allein dem wackeren Organisten Rogers lag es vor Allem am Herzen, dem neuen Dome auch wieder eine Orgel zu verschaffen, die an Majestät des Baues und Klanges den grossartigen architektonischen Verhältnissen des christlichen Tempels angemessen sei. Er bildete daher ein Comite, dem der Mayor und die angesehensten Einwohner von Doncaster beitraten. Die Zeichnungen und Beiträge für den neuen Orgelbau übertrafen alle Erwartungen: man konnte bald über mehr als 2000 L. St. verfügen, und da nach reiflicher Ueberlegung eines zu dem Zwecke vereinigten Ausschusses von Sachverständigen unter dem Vorsitze des Herrn Rogers und des Herrn Hopkins, Organisten in Temple Church in London, die Wahl auf die deutschen Orgelbauer Schulze und Söhne zu Paulinzelle in Thüringen fiel, so wurde der Auftrag zum Bau bereits im Jahre 1857 dieser Firma gegeben. Da der Vater J. F. Schulze am 9. Januar 1858 starb, so haben die drei Söhne die Kunstwerkstatt mit Kenntniss und Energie fortgeführt und den gediegenen Ruf, dessen sie bereits genoss, durch mehr als dreissig gelungene Bauten in Deutschland und England*) auf erfreuliche Weise bewahrt und vermehrt. Dem für die deutsche Kunstgewerbthätigkeit im Orgelbau so ehrenvollen Rufe, die kolossale Orgel in Doncaster zu bauen, hat die Vollendung des Werkes nach fünfjähriger Arbeit aufs vollkommenste entsprochen**). Herrn Edmund Schulze, dem

*) In England seit 1860 noch eine andere Orgel in Doncaster und eine in South-Shields, Verbesserungen und Hinzufügungen an den Orgeln in der Tempelkirche zu London, der Pfarrkirche zu Leeds und der Kathedrale zu York.

**) Wir wissen recht gut, dass nur ein einziger Tadel ausgesprochen worden nach Einweihung und Abnahme der Orgel im Jahre 1862 in einer verdienstvollen Schrift über die Orgel zu Doncaster (welcher wir auch die oben gegebenen historischen Angaben entnommen haben). Er betrifft das Register der *Vox humana*, dessen

ältesten der Herren Gebrüder Schulze, der die Aufstellung leitete, wird desshalb in den öffentlichen Blättern von Doncaster ein Nachruf der Dankbarkeit gewidmet, der mit der Anerkennung auch seiner persönlichen Zuvorkommenheit und dem Bedauern, das seine Abreise den Kunstfreunden verursacht, schliesst.

Um dem Leser klar zu machen, wesshalb wir dieses Werk eine Riesenorgel genannt haben, geben wir die vollständige Disposition derselben.

Great-Organ (Hauptwerk)*).

1. Sub-Bourdon 32 Fuss.
2. Double Open-Diapason 16 Fuss. (Doppel-Principal.)
3. Bourdon 16 Fuss.
4. Open-Diapason 8 Fuss.
5. Octave 8 Fuss.
6. Hohlflöte 8 Fuss.
7. Stopt-Diapason 8 Fuss. (Gedackt.)
8. Great-Quint $5^1/_3$ Fuss.
9. Principal 4 Fuss.
10. Gemshorn 4 Fuss.
11. Stopt-Flute 4 Fuss.
12. Twelfth $2^2/_3$ Fuss. (Quinte.)
13. Fifteenth 2 Fuss. (Octave.)
14. Mixture 5 ranks.
15. Cymbale 3—5 ranks.
16. Cornet 4 ranks.
17. Double-Trumpet 16 Fuss.
18. Trumpet 8 Fuss.
19. Posaune 8 Fuss.
20. Horn 8 Fuss.
21. Clarion 4 Fuss.

Choir-Organ (Chorwerk).

1. Lieblich-Gedact 16 Fuss.
2. Geigen-Principal 8 Fuss.
3. Viola di Gamba 8 Fuss.
4. Flauto-traverso 8 Fuss.
5. Salicional 8 Fuss.
6. Lieblich-Gedackt 8 Fuss.
7. Geigen-Principal 4 Fuss.
8. Lieblich-Flute 4 Fuss.
9. Flauto-traverso 4 Fuss.
10. Quintatön 4 Fuss.
11. Flautino 2 Fuss.
12. Mixture 3ranks.
13. Clarionet 8 Fuss.

Herstellung verlangt worden war, und bezeichnet mit einem Ausdrucke, der allerdings auf viele Geschwister dieser veralteten Orgelstimme passt, dasselbe als „eine Caricatur der menschlichen Stimme". Das Register ist aber seitdem verändert worden und klingt zwar in der Nähe auch jetzt noch rauh und der menschlichen Stimme wenig ähnlich, aber in grösserer Entfernung und in Verbindung mit geeigneten Registern wird der Ton edler und hat sogar, als der Organist dasselbe nach der Veränderung zum ersten Male beim Gottesdienste gebrauchte, eine wirkliche Täuschung hervorgebracht, indem nämlich die Geistlichen und ein Theil der Gemeinde sich von ihren Sitzen erhoben in dem Glauben, der Gesang beginne, wobei nach englischer Sitte die Gemeinde aufsteht.

*) *Diapason*, bei uns Principal. — *Open*: offen. — *Stopt*: gedackt. — *Rank*: Chor; *4ranks*: vierchörig.

Swell-Organ (Schwellerwerk).

1. Bourdon 16 Fuss.
2. Open-Diapason 8 Fuss.
3. Gemshorn 8 Fuss.
4. Harmonic-Flute 8 Fuss.
5. Rohrflöte 8 Fuss.
6. Terpodion 8 Fuss.
7. Principal 4 Fuss.
8. Harmonic-Flute 4 Fuss.
9. Stopt-Flute 4 Fuss.
10. Viol d'amour 4 Fuss.
11. Mixture 4ranks.
12. Scharf 3ranks.
13. Cornet 4ranks.
14. Double-Bassoon 16 Fuss.
15. Hautboy 8 Fuss.
16. Trumpet 8 Fuss.
17. Horn 8 Fuss.
18. Clarion 4 Fuss.

Solo-Organ (Solowerk)

1. Gemshorn 8 Fuss.
2. Harmonic-Flute 8 Fuss.
3. Rohrflöte 8 Fuss.
4. Harmonic-Flute 4 Fuss.
5. Stopt-Flute 4 Fuss.
6. Double-Bassoon 16 Fuss.
7. Hautboy 8 Fuss.
8. Horn 8 Fuss.
9. Vox humana 8 Fuss.

NB. Die meisten Stimmen dieses Claviers sind aus dem Schweller entnommen.

Echo-Organ (Echowerk).

1. Tibia major 16 Fuss.
2. Vox angelica 8 Fuss.
3. Harmonica 8 Fuss.
4. Flauto-traverso 8 Fuss.
5. Flauto-amabile 8 Fuss.
6. Celestina 4 Fuss.
7. Flauto-dolcissimo 4 Fuss.
8. Harmonica aetherica 2ranks.

Pedal-Organ (Pedal).

1. Sub-Principal 32 Fuss.
2. Major-Bass 16 Fuss.
3. Principal-Bass 16 Fuss.
4. Open-Diapason-Bass 16 Fuss.
5. Sub-Bass 16 Fuss.
6. Violon-Bass 16 Fuss.
7. Minor-Bass 8 Fuss.
8. Octave-Bass 8 Fuss.
9. Violoncello-Bass 8 Fuss.
10. Flute-Bass 8 Fuss.
11. Great-Quint $10^2/_3$ Fuss.
12. Quint-Bass $5^1/_3$ Fuss.
13. 15th. Bass 4 Fuss. (Octave.)
14. Great-Tierce $6^2/_5$ Fuss.
15. Tierce $3^1/_5$ Fuss.
16. Mixture 2ranks.
17. Cymbala 2ranks.
18. Contra-Posaune 32 Fuss.
19. Bombarde 16 Fuss.
20. Posaune 16 Fuss.
21. Fagotto 16 Fuss.
22. Trumpet 8 Fuss.

23. Fagotto 8 Fuss.
24. Horn 8 Fuss.
25. Clarion 4 Fuss.

Koppel u. s. w. u. s. w.

1. Hauptwerk zum Pedal.
2. Schweller zum Hauptwerk.
3. Chor zum Hauptwerk.
4. Tremulant für den Schweller.
5. Donner-Stimme.
6. und 7. Combination für das Hauptwerk.
8. Combination für das Pedal.
9. und 10. Combination für den Schweller.
11. Combination für das Chorwerk.

Die Orgel ist in der nördlichen Capelle des hohen Chors aufgestellt und zeigt der Kirche zwei Fronten, eine nach dem hohen Chore hin, die andere nach dem Transept. Da sie beinahe den ganzen Raum dieser Capelle einnimmt, so konnte das Steinwerk selbst die Stelle des Gehäuses vertreten; indess war es doch nothwendig, diesen localen Vortheil noch durch ein inneres Gehäuse zu ergänzen. Der untere Theil der Orgel bis auf eine Höhe von 10 bis 12 Fuss ist in ein Gehäuse von Eichenholz eingeschlossen, das mit ausgezeichnetem Schnitzwerk verziert ist; über dem Holzwerke ist aber eine Eisen-Galerie, ungefähr 3 Fuss hoch. Durch diese und den offenen Raum über derselben ist der grössere Theil des Pfeifenwerkes der Orgel zu sehen. Die Transept-Fronte der Orgel ist dagegen durch eine Reihe grosser klingender Prospect-Pfeifen (Principalbass 16 Fuss) geschlossen.

Die Orgel hat 5 Manuale und 1 Pedal. Keine andere Orgel in England hat so viele Manuale, da gewöhnlich deren nur 3 oder höchstens 4 vorhanden sind. Jedes von diesen 5 Manualen hat einen 16 Fuss- und das erste auch noch einen 32 Fusston.

Obgleich man nun auf den ersten Blick vermuthen sollte, dass so viele Manuale über die Controle eines einzigen Organisten gehen müssten, so sind sie doch so eingerichtet, dass sie dem Spieler die leichteste Handhabung möglich machen. Der Haupt-Vortheil der Anwendung so vieler Manuale besteht darin, dass der Organist, indem er die Register vorher arrangirt, wie er sie zu einem vorzutragenden Musikstücke braucht, in grossem Maasse das Wechseln der Register während des Spiels vermeiden kann, dass er vielmehr nur von dem einen Clavier auf das andere überzugeben braucht, um alle Effecte und Abwechslungen, wie er sie wünscht, hervorzubringen. Hierin unterstützen ihn besonders noch die Combinationszüge, welche durch Fusstritte über dem Pedal regiert werden und durch welche ganze Gruppen von Stimmen zugezogen oder abgestossen werden können. Der Umfang aller Manuale ist von *CC* bis *a* (58 Tasten), des Pedals von *CCCC* bis *E* (29 Tasten). Die Register, welche die Zahl von 100 überschreiten, sind in je drei Reihen zu beiden Seiten des Organisten angebracht und ziehen sich leicht.

Das Instrument ist, wie man oben gesehen, eingetheilt in Hauptwerk, Chorwerk, Schwellerwerk, Solowerk, Echowerk und Pedal. Das Pedal hat 25 Stimmen, welche ihm die ungewöhnliche Kraft geben, durch welche es alle Pedalwerke anderer Orgeln weit hinter sich lässt. In den Orgeln zu Liverpool und zu Leeds, den nächstgrössten Werken im Königreiche, sind in der ersteren 17, in der zweiten nur 16 Pedal-Stimmen. Dieser Vorzug der Doncaster-Orgel ist bemerkenswerth und von wesentlichem Einflusse auf die majestätische Grösse ihrer Wirkung, und zeigt uns den Begriff, den die Deutschen mit dem Worte „Kraft des Pedals" verbinden (wie ein englischer Berichterstatter sagt). Das Hauptwerk hat 21 Stimmen von jeder Qualität und Stärke, welche verlangt werden können. In das Hauptwerk und Pedal ist die Hauptstärke der Orgel gelegt; besonders wirksam sind die zwei Principale im Hauptwerke, von welchen das eine sehr weit und stark, das andere dagegen enger und schwächer ist. Die Rohrwerke, sämmtlich aufschlagend, mit Ausnahme von Posaune 32 und 16 Fuss des Pedals, sind in der ganzen Orgel mit stärkerem Winde intonirt, als die Labialstimmen der betreffenden Claviere. Das Chorwerk, welches hauptsächlich zur Begleitung gebraucht wird, hat 13 Stimmen; es ist viel sanfter intonirt, als das Hauptwerk, und die Stimmen sind von engerer Mensur; es fasst wunderschöne Register in sich. Das Schwellerwerk hat 18 Stimmen und ist in einem Gehäuse von ungewöhnlicher Grösse eingeschlossen, das alle Dimensionen und das ganze Aussehen eines niedlichen Zimmers hat. Seine Länge ist 18 Fuss, seine Breite 12 Fuss und die Höhe 11 Fuss 6 Zoll. Seine Fronte besteht aus 48 venetianischen Fensterläden, welche sich ohne das geringste Geräusch öffnen und schliessen nach dem Willen des Spielers, und mittels welcher dieser das *Crescendo* und *Diminuendo* erzeugt, welches in einer grossen Kathedrale, wie die Doncaster-Kirche ist, so schön und ausdrucksvoll wirkt. Die Stimmen des Schwellers sind kräftiger intonirt, als die des Chorwerkes; die Principale zeichnen sich durch Intensität und Fülle des Tones aus. Das Solowerk hat 9 Stimmen, welche grösstentheils aus dem Schweller entnommen sind durch eine sinnreiche mechanische Vorrichtung, welche diesem Clavier aber alle Vortheile eines ganz selbständigen Werkes verleiht. Das *Vox-humana*-Register befindet sich auf diesem Claviere; wir haben oben schon davon gesprochen.

Wir kommen nun zum Echowerk, welches eine besondere Eigenthümlichkeit dieser Orgel und ganz neu in England ist. Es ist ein Zusatz zu der Original-Disposition, wie diese von dem Orgel-Comite festgestellt war,

und ist ganz auf Kosten des Organisten Herrn Rogers zugefügt, in Verfolgung der Absicht, dass die Doncaster-Orgel in jeder Beziehung ein Musterwerk werden sollte, und um Herrn (Edmund) Schulze Gelegenheit zu geben, seine grosse Erfahrung und Geschicklichkeit in seinem Fache zur vollen Geltung zu bringen. In allen englischen Orgeln wird das Echo durch den Schweller hervorgebracht, es ist aber nothwendiger Weise unvollkommen. In der Doncaster-Orgel stehen die Pfeifen des Echowerkes ganz frei; jede Stimme ist aber das Echo zu einer anderen Stimme des Hauptwerkes, des Schwellers oder des Chorwerkes. Der Effect wird nur durch die verschiedene Intonation hervorgebracht. Es ist nämlich durch auf Theorie beruhende Versuche dem Herrn O. Schulze gelungen, ein ganz neues System der Intonation aufzustellen, das in der Orgel zu Doncaster zum ersten Male versucht und auf das glänzendste bewährt gefunden worden ist.

Als ein Resultat der mechanischen Vollendung der Orgel muss die schöne elastische Spielart derselben angesehen werden, welche die Ausführung der schnellsten Passagen mit der grössten Leichtigkeit gestattet. Die pneumatische Mechanik ist für die Tracturen zweier Manuale und für sämmtliche Koppel- und Combinations-Pedale angewandt. Das sämmtliche Metall-Pfeifenwerk der Orgel ist aus dem besten gefleckten Metall (10löthig) hergestellt, mit Ausnahme allein der tiefen Octaven der aufschlagenden Rohrwerke und der beiden einschlagenden Posaunen (32 und 16 Fuss), welche von Zink gemacht sind. Die Prospectpfeifen der Orgel sind gleichfalls von Zink und gemalt*).

Zur Speisung dieses Riesen-Instrumentes ist eine grosse Masse Wind nöthig. Dieser wird geschafft durch 12 grosse Diagonal-Bälge und 3 Reservoirs. Die Wind-Canäle u. s. w. zu verfolgen, bildet ein Studium für sich.

Einige Worte noch über den Ton dieses herrlichen Instrumentes. Herrn Schulze ist es gelungen, in dem Tone dieser Orgel etwas in jeder Beziehung Grosses und Prächtiges zu schaffen. Der Charakter des Tones überrascht wie etwas, das von allem, was wir bis jetzt in England zu hören gewohnt gewesen sind, ganz verschieden ist; es kann nicht beschrieben werden, sondern man muss selbst hören, um darüber zu urtheilen. Ohne unseren englischen Orgelbauern im entferntesten zu nahe treten zu wollen, müssen wir doch aufrichtig bekennen, dass wir in dieser deutschen Orgel eine Klarheit und Reinheit des Tones finden, welche sie selten erreichen, nirgends aber übertreffen. Rein und edel in jeder Note, spricht dieses Instrument in den zartesten Ausdrücken der pathetischen Melodie zu uns, oder es braust in den reichsten und glänzendsten Tonströmungen daher. Wir glauben nicht zu viel zu sagen, wenn wir die Meinung aussprechen, dass die Doncaster-Orgel das vollkommenste Instrument ist, das es jetzt gibt, und dass Herr Schulze durch den Bau dieser Orgel sich als den grössten Orgelbauer der Gegenwart bewiesen hat.

*) Die Prospectpfeifen werden in englischen Orgeln gewöhnlich von Zink gemacht und mit passenden Figuren, Arabesken u. s. w. bemalt.

Beurtheilung.

J. Moscheles, Melodisch-contrapunktische Studien. Eine Auswahl von zehn Präludien aus J. Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier mit einer hinzucomponirten obligaten Violoncellstimme oder concertirenden zweiten Clavierstimme. Preis der Partitur und Violoncellstimme 2 Thlr. 15 Ngr.; wird die zweite Clavierstimme dazu verlangt, so ist der Preis 3 Thlr. 10 Ngr.

Der hochverdiente Altmeister des Clavierspiels, Herr Professor J. Moscheles, welcher vor Kurzem bei der Feier seines siebenzigsten Geburtstages mit den ihm gebührenden Ehren von Seiten der Regierung und der leipziger Künstlerschaft bedacht wurde, besitzt in seinen hohen Jahren immer noch eine solche Frische des Geistes und der Phantasie, dass wir an seine Blüthezeit, in welcher das schöne *G-moll*-Concert für Pianoforte entstand, lebhaft gemahnt werden. Auch die vorliegenden Studien zeigen Kraft und Leben, wenn wir auch hin und wieder mit dem Standpunkte des Componisten nicht einverstanden sind, welchen er selbst in einem kurzen Vorworte dargelegt hat. „Indem ich dieses Werk der Oeffentlichkeit übergebe," so sagt der Autor, „möchte ich mich vor Allem von der Beschuldigung zu reinigen suchen, als läge eine Anmaassung darin, an Bach'schen Werken (d. h. mit Ausnahme der Präludien), diesen Grundpfeilern und Stützen aller Compositionen, zu rütteln, ja, es gar zu versuchen, zu dem abgerundeten meisterlichen Ganzen von dem Meinigen hinzuzuthun." Von dieser Verehrung des Autors für Bach sind wir vollständig überzeugt, da wir wohl wissen, mit welcher tiefen Kenntniss der Bach'schen Meisterwerke und mit welcher ausgezeichneten Interpretation derselben Herr Professor Moscheles das Studium seiner Schüler zu leiten versteht. Mit dem Ausspruche des trefflichen Meisters können wir jedoch nicht einverstanden sein, dass „er den Präludien durch eine hinzucomponirte concertirende Stimme eine neue Charakteristik zu verleihen und durch contrapunktische Mittel einen concertirenden Effect zu geben versucht habe, um auf diese Weise die herrlichen Präludien den Laien und dem grösseren

Publicum im Allgemeinen zugänglich zu machen". Dieser Standpunkt ist unserer Ansicht nach verfehlt, da das Präludium dazu bestimmt ist, auf die nachfolgende Fuge vorzubereiten, gleichwie jeder ausführlichere und logisch gegliederte Aufsatz eine Einleitung zum Thema haben muss. Die Präludien müssen also im Zusammenhange mit den Fugen, falls sie im „Concerte" zu spielen sind, vorgetragen werden, und leiden keine andere Zuthat, als die eines passenden Ausdrucks der Bach'schen Tongebilde. Für den „Laien" und für das „Concert" dürfte also die Arbeit des geschätzten Componisten keine Berechtigung haben. Wohl aber hat sie Berechtigung als „melodisch-contrapunktische Studie" für Kunstjünger, denen es obliegt, sich so vielseitig als möglich harmonisch auszubilden.

Ferdinand Hiller empfiehlt in seinem theoretischen Lehrbuche mit Recht die Uebung, zu einer bereits fertigen Stimme eine periodisch gegliederte Melodie zu componiren, um das Gefühl für schöne, wohlklingende Melodie innerhalb harmonischer Führung zu wecken. Die „melodisch-contrapunktischen Studien" von Moscheles sind gewisser Maassen eine Erweiterung der von Hiller empfohlenen Aufgaben und dürften Kunstjüngern als Muster-Vorlagen für Arbeiten ähnlicher Art sehr willkommen sein. Namentlich wollen wir, diesen Standpunkt festhaltend, das sechste Präludium der Sammlung (aus Seb. Bach's wohltemperirtem Clavier, erster Theil, Nr. 24) empfehlen, welches zwei Mal bearbeitet ist, einmal im strengen, das andere Mal im freien Stil. Zu bemerken ist endlich noch ein störender Druckfehler auf Seite 13 der sonst schön ausgestatteten Partitur, wo im fünften Tacte von oben die letzten sechs Sechszehntel nebst der punktirten halben Note im nächsten Tacte vom Violoncell eine Octave höher gespielt werden müssen, da sonst übelklingende Quinten-Parallelen entstehen, hingegen in der von uns angegebenen Tonlage erlaubte Quarten mit Begleitung der Terz herauskommen.

Die Allgemeine Musicalische Zeitung in Leipzig behauptet in ihrer Nr. 52, Jahrgang 1863, bei der Beurtheilung der vorliegenden Arbeit von Moscheles in ihrer gewohnten Gehässigkeit, dass Moscheles „keinen Respect vor irgend welcher Intention Bach's" bekundet und „sich freiwillig aus der guten musicalischen Gesellschaft entfernt habe, der er bisher zugezählt worden sei". Nun, wir glauben, dass die anständige musicalische Gesellschaft wohl solchen Urtheilen den Zutritt in ihren Kreis verweigern und nebenbei auch jene Bässe im ersten Präludium für die richtigen wohlvorbereiteter Septimen-Harmonieen erkennen wird, welche die Allgemeine Musicalische Zeitung auf Seite 875 als „grundfalsche" bezeichnet. Entfernen wir uns daher gegenwärtig aus der Gesellschaft genannter Zeitung, denn, wie Horaz sagt: „*Crescit odor!*"

Leipzig. *W.*

Aus Zofingen in der Schweiz.

Das Musik-Collegium in Zofingen, die neulich vollzogene Vereinigung einer Sinfonie-Gesellschaft und eines Gesangvereins mit einer früher schon bestandenen Musik-Gesellschaft zu einem Ganzen, welches es sich bei seinen zweijährlichen grösseren Aufführungen angelegen sein lässt, neben bekannteren älteren Oratorien höheren Ranges auch solche zu Gehör zu bringen, welche bisher auch in der Schweiz noch unbekannt waren, so z. B. „David" von Bernhard Klein, „Saul" von Hiller, hat Sonntag den 26. Juni das Oratorium „Abraham" von Mangold vorgeführt, dessen Clavier-Auszug vor einigen Jahren bei J. Rieter-Biedermann in Winterthur in schöner Ausstattung erschienen ist.

Wir haben hier ein Werk kennen gelernt, das unbedingt würdig ist, in weiteren Kreisen — bisher wurde es 1860 zwei Mal in Darmstadt, der Heimat des Autors, und 1862 in Regensburg gegeben — bekannt zu werden.

Nach Mendelssohn's Vorgange hat der Componist selber den Text, ohne irgend welche andere Beimischung, aus den biblischen Urkunden genommen und auf sinnige Weise so zusammengestellt, dass die Hauptmomente im Leben des Patriarchen ganz nach dem Wortlaute der biblischen Darstellung vorgeführt und die übrige Ausstattung der Scenen mit anderweitigen Worten und Stellen der Bibel bewerkstelligt wurde. Man erkennt leicht, dass Scenen wie die mit Loth bei der Ansiedelung in Kanaan, der kriegerische Auszug Abraham's gegen die Könige, seine Fürbitte für die sündigen Städte, so wie dann deren Untergang, Hagar und Ismael in der Wüste, Isaak's Opfer — Stoff genug bieten mussten zu wirksamer, gewisser Maassen dramatischer Ausführung, die denn auch in wohlthätiger Abwechslung von Recitativen, Arien, Duetten, Chören sich entwickelt. In sehr richtigem Gefühle hat der Componist (nach Mendelssohn's Vorgange im „Paulus") die Stimme Jehovah's stets durch einen Doppelchor dargestellt. Dabei war denn auch in diesen Doppelchören, so wie in den übrigen bedeutungsvollen Stellen der jedesmalige Eintritt der Orgel mit ihren schweren, tiefen Stimmen von wahrhaft überwältigendem Eindrucke. Der Componist hatte nämlich eigens auf diesen Anlass zu den besagten Stellen eine Begleitung für die dortige herrliche Orgel gesetzt. Wahrhaft majestätisch lauten die Worte: „Ich bin der allmächtige Gott, wandle vor mir und sei

fromm!" und: „Ich will einen ewigen Bund aufrichten zwischen mir und zwischen dir und deinen Nachkommen." Auch die sonstigen Chöre entfalten Hoheit und Pracht und hinwieder Andacht und frommes Vertrauen. Ein Muster schöner, klarer Durchführung ist der fugirte Chor Nr. 3: „Wohl dem Volke, dessen Gott der Herr ist", und ein Meisterstück die Doppelfuge in *C-moll* bei Sodoma's Untergang: „Seine Blitze leuchten!" Während so der Schwerpunkt des ganzen Oratoriums in den Chören liegt, bieten auch die kleineren Ensembles und die Solostücke des Schönen, Durchdachten, Schwungvollen und Zarten viel; die Engelstimmen sowohl im Sopran als im Tenor und im Männer-Terzett sind ganz ihrem Charakter angemessen; glücklich ist die patriarchalische Natur Abraham's in den verschiedenen Situationen dargestellt; mit besonderer Vorliebe und mit ganz neuer, eigenthümlicher Charakter-Auffassung, von Einsicht und Gefühl des Componisten zeugend, ist Hagar's Bild gezeichnet. Bei Scenen wie derjenigen des verschmachtenden Ismael, dem Gange des Patriarchen mit seinem Sohne nach der Stätte der Opferung — konnte man unverkennbare Zeichen der Rührung unter den Zuhörern wahrnehmen. Mit Geschick und sinnreicher Begleitung ist durchweg das Recitativ behandelt; mit einer wundersamen Eigenthümlichkeit das Chor-Recitativ Nr. 13: „Es bebet die Erde", gleich vor der mächtig einschlagenden Blitzfuge mit ihrer gezackten Violin-Begleitung. Nicht minder meisterhaft sind die rein instrumentalen Sätze, wie der charaktervolle Kriegermarsch und die Einleitung mit ihrem kernhaften, wir möchten sagen, im Lapidarstile gehaltenen ersten Satze, der dann als Thema des Doppelchors Nr. 12 mit den Worten: „Des Herrn Wort ist wahrhaftig, und was Er zusagt, das hält Er gewiss!" dem eigentlichen Brennpunkte des Oratoriums, eintritt und noch öfter bis zum Schlusse anklingt, ja, das Ganze als Motto und Hauptwahrheit durchzieht.

Berücksichtigt man nun, dass diese grossartige Musik von einem freilich durch etliche anderweitige Künstlerkräfte verstärkten Dilettantenkreise in einer kleinen Schweizerstadt ausgeführt wurde, wo man sich freilich über einen unsicheren Einsatz der Blech-Instrumente u. dgl. wegsetzen musste, so kann man mit Recht sagen, dass die Ausführung sehr gelungen war und wie dem Dirigenten, so dem gesammten ausübenden Personale zur grossen Ehre gereichte. Ersterer, ein eifriger Kunstjünger und unermüdlicher Förderer echten Musiklebens, Herr Musik-Director und Organist Eugen Petzold, dem das Musik-Collegium aus inniger Verehrung einen reichverzierten silbernen Tactstock mit gravirter Widmung am Tage der Aufführung auf sein Pult legte, hatte die freudige Genugthuung, nicht nur den Gesangchor, der mit sichtlicher Liebe und steigender Begeisterung seine Chöre einstudirt hatte, sondern auch die weiblichen Solostimmen mit eigenen Zöglingen, und zwar in vorzüglicher Weise besetzt zu sehen, während die Partie des Abraham, so wie der Solo-Tenor von benachbarten bewährten Künstlern übernommen waren und sehr gut ausgeführt wurden.

Zum glücklichen Gelingen des Ganzen trug dann auch die persönliche Anwesenheit des Herrn Componisten selbst bei, der vor dem Schlusse der Hauptprobe in freundlich-humoristischer Weise die Mitwirkenden zu ermuntern wusste und sich überhaupt durch sein männlich-biederes Wesen die ungetheilte Hochachtung aller erwarb, die ihm näher kamen, was ihm denn auch durch einen dargereichten Lorberkranz beurkundet wurde. Kürzlich hat er ein neues Oratorium, „Israel in der Wüste", vollendet, somit dem Stoffe nach eine Fortsetzung des Händel'schen „Israel in Aegypten". Den würdigen Mann begleiten unsere besten Wünsche und dem rühmlichen und verdienstlichen Streben der zofinger Musikfreunde gilt für weiterhin unser freudiges Glückauf! L. St.

Aus Aachen.

In Ermangelung von Concerten verstatten Sie mir wohl einige Worte über unsere Bühne, welche, wie in allen Bädern, in denen es Theater-Vorstellungen gibt, sich der Oper befleissigt und durch die anhaltende Regenzeit des vorigen Monats vom Himmel so begünstigt war, dass man hätte glauben sollen, die Theater-Directoren, die es ja in der Maschinerie jetzt vor allem Anderen sehr weit gebracht haben, dirigirten auch den Witterungs-Apparat in der Atmosphäre. Zu dem Interessantesten, was bis jetzt die diesjährige Saison gebracht hat, gehörten die Gastrollen der Fräulein Ubrich vom königlichen Hoftheater zu Hannover. Asminde Ubrich gab die Rosine, Carlo Broschi (2 Mal), Martha, Gretchen, Scenen aus Dinorah, der Regimentstochter und Robert. Das Talent dieser Künstlerin zog unser Publicum sehr an, denn es ist ein wirkliches, welches vor Allem die trivialen Mittel, die Masse zu gewinnen, verschmäht. Niemals missbraucht sie die Kraft der Stimme, niemals hört man von ihr einen Schrei, sondern immer nur Gesang, und zwar sehr wohllautenden. Ihre Stimme hat den bedeutenden Umfang eines hohen und Mezzo-Soprans; zwar ohne grosse Klangfülle, ist das mittlere Register sehr gleich, die hohen Töne sprechen mit erstaunlicher Leichtigkeit an und die Tiefe hat etwas recht Sympathisches. Sie singt sehr rein und besitzt eine grosse Biegsamkeit und technische Fertigkeit, so dass man sie wohl zu den besten Coloratursängerinnen unserer Zeit

rechnen kann. Sie verwischt die Passagen nicht, sondern gibt sie mit grosser Correctheit wieder. Beweise davon gab sie in den genannten Partieen und noch besonders in einer Arie aus Herold's „Zweikampf", zu welcher Joachim eine obligate Violine geschrieben hat, die von Herrn Fleischhauer vortrefflich vorgetragen wurde. Das Spiel von Fräulein Ubrich ist natürlich, leicht und pikant; dagegen dürften Leidenschaft und Feuer, wo sie hingehören, in höherem Grade zu wünschen sein, um die Zuschauer hinzureissen. Doch das ist nicht allen Naturen gegeben, und die hervorragenden Eigenschaften, die Fräulein Ubrich sonst besitzt, haben ihr hier einen so grossen Erfolg bereitet, dass es der allgemeine Wunsch des Publicums ist, sie bald einmal wieder hieher zurückkehren zu sehen.

N.

Bestimmungen Meyerbeer's über seine Stiftung für Tonkünstler.

Von meinem Vermögen soll ein Capital von 10,000 Thlrn. abgesondert, auf den Namen „Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler" festgestellt und von meinen Erben durch meine Testaments-Executoren mit 5 Procent jährlich verzinst werden. Alle zwei Jahre sollen die von diesem Capitale aufgelaufenen Zinsen einem Studirenden der musicalischen Composition unter folgenden Bedingungen und zu folgenden Zwecken gegeben werden:

Jeder Bewerber um den zur Concurrenz ausgesetzten Preis muss:

1) ein Deutscher, in Deutschland geboren und erzogen, auch nicht älter als 28 Jahre sein; gleichgültig ist, zu welcher Religion er sich bekennt und welchem Stande er angehört. Er muss ferner:

2) seine Studien in einem der öffentlichen Kunstinstitute Berlins oder in dem Conservatorium für Musik in Köln gemacht haben. Als erstere jetzt vorhandene bezeichne ich die von Professor Grell geleitete königl. akademische Schule für musicalische Composition, das vom Professor Bach geleitete königliche Institut für Kirchenmusik, das vom Professor Stern und das vom Professor Kullak geleitete Conservatorium der Musik. Ob später in Berlin entstehende öffentliche Kunstinstitute für die Theilnahme an der Preisbewerbung qualificirte Schüler genügend ausbilden, bleibt der Beurtheilung und Feststellung der musicalischen Section der Akademie der Künste vorbehalten. So lange die Professoren Marx und Flodoard Geyer sich mit der Ausbildung junger Musiker beschäftigen, sollen auch deren Schüler, sofern sie ein Attest ihres Lehrers zur Befähigung zur Theilnahme an der Preisbewerbung beibringen, ausreichend sein. Die Gegenstände für die Preisbewerbung sollen sein gleichzeitig:

a) eine achtstimmige Vocalfuge für zwei Chöre, deren Hauptthema mit dem Texte von den Preisrichtern aufgegeben wird;

b) eine Ouverture für grosses Orchester;

c) eine dreistimmige dramatische Cantate für Gesang und Orchester, deren ungedruckter Text von den Preisrichtern den Bewerbern mitgetheilt wird, bestehend aus zwei Arien, einem Duett und einem Terzett, verbunden durch Recitative, als Einleitung eine auf die Situation des Textes passende Instrumental-Introduction. Der von den Preisrichtern zu wählende Dichter des Textes dieser Cantate erhält 30 Thaler, die von meinen Erben besonders zu zahlen sind.

Zu Preisrichtern ernenne ich:

1) sämmtliche Mitglieder der musicalischen Section der Akademie der Künste in Berlin;

2) die beiden Capellmeister der königlichen Oper zu Berlin;

3) die beiden Directoren des Stern'schen und des Kullak'schen Conservatoriums, so lange sie bestehen;

4) die Professoren B. A. Marx und Flodoard Geyer, so lange sie am Leben sind.

Derjenige Concurrent, dem der Preis zuerkannt wird, erhält die von dem Capitale der 10,000 Thaler während dieser verflossenen zwei Jahre aufgelaufenen Zinsen, also 1000 Thaler, und ist dagegen verpflichtet, die ersten sechs Monate in Italien, die zweiten sechs Monate in Paris und die dritten sechs Monate abwechselnd in Wien, München und Dresden zuzubringen, um die musicalischen Zustände der gedachten Länder und Städte gründlich zu studiren. Er ist ferner verpflichtet, als Beweis für seine musicalische Thätigkeit, während der achtzehnmonatlichen Reisezeit an die musicalische Section der königlichen Akademie zwei grössere Compositionen von sich einzusenden.

Die eine muss eine Gesangs-Composition, und zwar entweder ein Opern-Fragment oder ein Oratorien-Fragment, die andere muss eine Orchester-Composition, entweder eine Ouverture oder ein Sinfonie-Satz sein. Wird bei einer Preisbewerbung keiner der Bewerber für würdig befunden, so kann derjenige, welcher bei der unmittelbar vorhergegangenen Bewerbung den Preis erhielt, den nunmehr zur Aushändigung bestimmten Preis noch einmal erhalten, wenn die Preisrichter es für zweckmässig erachten. Geschieht dies nicht, so soll der für diese Concurrenz zurückbehaltene Preis zur einen Hälfte dem nächstfolgenden zur Auszahlung gelangenden Preise, zur anderen Hälfte dem auf diesen zunächst folgenden zur Auszahlung kommenden Preise zuwachsen.

Zu Curatoren dieser Stiftung ernenne ich:

1) den gegenwärtigen Vorsitzenden der königlichen Akademie der Künste, Professor Daege;

2) den Geheimen Ober-Regierungsrath Dr. Johannes Schulze, welcher die Stiftung für Maler und Bildhauer meines seligen Bruders Michael seit Jahren so treu und weise leitet;

3) meinen Schwiegersohn Baron Emanuel Korff.

Diese Curatoren vertreten auch die Stiftung nach aussen, Behörden und Privatpersonen gegenüber, mit voller Wirkung.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Leipzig. Der Universitäts-Gesangverein der Pauliner feierte am 11. und 12. Juli sein Stiftungsfest durch ein Concert im Schützenhause, welches in unserer von jetzt ab in diesen Blättern zu bringenden monatlichen Revue aus Leipzig besprochen werden soll. Vorläufig sei bemerkt, dass sieben deutsche Universitäten um die Statuten des Pauliner-Vereins zur Gründung ähnlicher Vereine gebeten haben.

O. P.

Fräulein Wolter wird in Karlsbad mit Ehren überschüttet. Sie ist förmlich der Gegenstand von Ovationen, die sie von Seiten hoher Herrschaften sowohl als auch von daselbst weilenden literari-

schen Grössen erhält. Sie wurde bereits von der russischen Grossfürstin zu einer Soiree, bei der auch der König von Preussen erscheint, eingeladen.

München. Richard Wagner's „Fliegender Holländer", der nun vollkommen einstudirt ist, wurde verschoben, bis nach Ablauf der Hoftrauer König Ludwig II. zum ersten Male wieder das Theater besuchen wird. Die Oper soll alsdann unter der persönlichen Leitung des Componisten gegeben werden. Ob die Oper „Tristan und Isolde" gegeben werden soll, davon verlautet jetzt wenigstens noch nichts.

Rubinstein wird einen neuen Operntext von Moritz Hartmann componiren, den dieser gegenwärtig für ihn arbeitet.
(W. Bl. f. Th.)

Als Capellmeister am hamburger Stadttheater ist der leipziger Capellmeister Herr Riccius engagirt worden.

Wien. Herr Ferencey, erster Tenor vom Hoftheater in Kassel, erfreut sich einer klangvollen, frischen Stimme, intonirt rein, spricht ziemlich deutlich und stört im Spiele nicht. Hätte er Temperament, überhaupt eine ausgesprochene Individualität, so würden diese Anlagen allerdings als schätzbares Material zu einem zukünftigen bedeutenden Künstler zu betrachten sein. Allein Herr Ferencey scheint nicht zu den allzu aufschwungs- und entwicklungsfähigen Naturen zu gehören. In seinen Leistungen: Eleazar, Hernani, Arnold im Tell, war nichts zu bemerken, was das Gepräge des Selbstgedachten, der eigenen Empfindung Entsprossenen getragen hätte. Ueberdies ist sein Missachten des Tactes oft peinlich. Ein schönes Organ indessen deckt in den Augen der Menge noch weit grössere Mängel, und desshalb ist es eben nicht zu verwundern, dass dieser Sänger gefiel und ausserordentlich applaudirt wurde.

Petersburg. In den Programmen der diesjährigen Concerte der russischen Musik-Gesellschaft unter Direction von Anton Rubinstein finden wir unter Anderem: Musik zu „Manfred", Schumann; Ouverture zu den „Girondisten", Litolff; Cavatine aus der Oper „Faust", Gounod; Concert für die Violine, Ferd. David; Romanzen am Clavier, Gurileff; „Orpheus", symphonische Dichtung, Liszt; Fragmente aus der Oper „Orpheus", Gluck (beides im zweiten Concerte — mit oder ohne Ironie?); Concert für Clavier (*F-moll*), Chopin; Ouverture und Fragmente aus der Oper „Ruslan und Ludmilla", Glinka; Serenade (*D-dur*, erster Satz für Orchester), J. Brahms; Ouverture zu einem Trauerspiele, Bargiel; der hundertste Psalm, Händel; Symphonie (*C-dur*), Schumann; Ouverture zu „Hafis", L. Ehlert; Concert für Violoncello (Manuscript), Davidoff; Thema und Variationen aus der „1. Suite", F. Lachner; Concert (*D-moll*) für Clavier, Mendelssohn; Romanzen am Clavier, Glinka; Fragmente aus der *Missa solemnis*, Beethoven; „Meeresstille und glückliche Fahrt", Beethoven; Concert (*Fis-moll*) für Violine, Ernst; „Passacaglia" (instrumentirt von Esser), J. S. Bach; Symphonie (*C-moll*), Spohr; Fragmente aus „Lelio", Berlioz; Concert für Clavier, Schumann; Arie aus der Oper: „Das Leben für den Czaar", Glinka; eine Faust-Ouverture, Wagner; *a.* Chor aus der Oper „Isis", Lulli; *b.* Chor aus der Oper „Castor und Pollux", Rameau; Ouverture aus der Oper „Der Sohn des Mandarinen", Kui; Symphonie (*D-moll*), Schumann; Ouverture zu „Hamlet", N. W. Gade; „Nachtlied" für Chor und Orchester, Schumann; Ballet aus der Oper „Der Dämon", Vietinghof; Concert für Clavier (*Es-dur*), Liszt; Symphonie (*D-moll*, Nr. 9), Beethoven. — Der Quartett-Unterhaltungen waren vier. Ausserdem hat die Gesellschaft noch drei Matineen für Mad. Schumann veranstaltet, in welchen letztere mitgewirkt hat mit Compositionen von Robert Schumann, von Beethoven, Bach, Chopin u. s. w., und in welchen immer ein Quartett gemacht wurde. — Im Conservatorium waren für dieses Jahr 263 Zöglinge eingeschrieben; auch sind die Filiale der Gesellschaft eröffnet worden in Kieff und Charkoff. Die moskauer Filial-Gesellschaft hat in diesem Jahre mit glänzenden Erfolgen gewirkt, besonders durch drei Concerte in der Manège, die zum Zwecke hatten, durch billige Eintrittspreise dem grossen Publicum Gelegenheit zu verschaffen, gute Musik zu hören.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 31. **KÖLN, 30. Juli 1864.** **XII. Jahrgang.**

Aus London.

(Schluss. S. Nr. 28.)

(Die Fidelio-Ouverturen — Dr. Schmid aus Wien — Adelina Patti — Gounod's „*Mireille*" — Concerte: Benedict; Arditi.)

Den 23. Juli 1864.

Ich muss noch einmal auf die Fidelio-Aufführungen zurückkommen, denn es wird Ihnen zu besonderer Genugthuung gereichen, zu erfahren, dass Ihre oft wiederholte Rüge über den Missbrauch, der an den deutschen Theatern mit der Einschaltung der so genannten Leonoren-Ouverture zwischen dem ersten und zweiten Acte getrieben wird, hier in England die verdiente Beachtung gefunden hat. Ihr Vorschlag, dass man endlich den Muth haben sollte, das Urtheil der Wiener von 1805 zu cassiren und die von Beethoven ursprünglich zur Eröffnung der Oper geschriebene grosse Ouverture in *C-dur* an ihre richtige Stelle zu setzen, ist bei der zweiten und den folgenden Vorstellungen des Fidelio in *Her Majesty's Theatre* ausgeführt worden, und zwar von einem Italiäner, dem Capellmeister Arditi, der mithin den deutschen Capellmeistern dieses Mal in der richtigen Wiederherstellung des grössten Werkes dramatischer Tonkunst zuvorgekommen ist.

Bei der ersten Aufführung folgte Arditi ebenfalls dem Gebrauche, der sich in den letzten Jahren in Deutschland so eingewurzelt hat, wie das bei manchem Falschen und Krankhaften oft der Fall ist, dass man eine Aufführung ohne die *C-dur*-Ouverture als Zwischenact-Musik sogar für unvollständig hält! Er begann mit der *E-dur*-Ouverture und gab vor dem zweiten Acte die andere in *C-dur*. Aber er fühlte, dass durch die Einschiebung an dieser Stelle die ganze Bedeutung dieses Sinfoniesatzes selbst verloren geht, dass ferner der Trompetenstoss den Eindruck der kurz darauf durch denselben herbeigeführten Entscheidung der Handlung auf der Bühne abschwächt, dass endlich das herrliche *Grave* in *F-moll*, welches Beethoven mit Absicht als *Introduzione*, als wirkliche Zwischenacts-Musik, zur Vorbereitung auf den Monolog Florestan's im Kerker geschrieben hat, durch die unmittelbare Folge auf den jubelnden Schluss der *C-dur*-Ouverture die Intention des Componisten geradezu verkehrt — und somit beschloss Arditi, den Fidelio ganz im wahren Geiste Beethoven's herzustellen, legte bei der zweiten Aufführung die *E-dur*-Ouverture ganz bei Seite und begann die Oper mit der grossen Ouverture in *C*. Ein wahrer Sturm von Applaus war sein Lohn, und die Ouverture musste wiederholt werden.

[Mit Recht fühlte das londoner Publicum, dass dieses Tongemälde an diese Stelle gehöre; in der Mitte der Oper ist es durch nichts zu rechtfertigen, denn es zerreisst den Zusammenhang zwischen beiden Acten und zerstört die dramatisch-musicalische Einheit des Werkes, eine Einheit, die kein anderer Opern-Componist so meisterhaft durchgeführt hat, wie Beethoven in seinem Fidelio, jene Einheit des Charakters der ganzen Musik, welche allein das Genie herzustellen vermag, wogegen die jetzt beliebten Wiederholungen oder Anklänge an irgend ein Thema, sei es ein Volkslied, oder ein Choral, oder gar ein persönliches Instrumental-Motiv, wie im Lohengrin, als ärmlicher Nothbehelf einer raffinirenden Reflexion erscheinen. Die *C-dur*-Ouverture ist ein Gemälde der ganzen Oper; sie ist mehr als ein Prolog oder als eine Einleitung, mehr als ein sinfonistischer Satz, der den Zuhörer in die Stimmung für die Auffassung des auszuführenden Drama's versetzen soll — sie ist die herrlichste Programm-Musik, die jemals geschrieben worden ist. Ihr Programm ist die Handlung der Oper von Anfang bis zu Ende, nicht etwa vom Anfang bis zur Mitte, oder gar von der Mitte bis zum Schlusse derselben. Die Leiden des Gefangenen und Verschmachtenden, Liebe und Treue der heldischen Gattin, Hoffnung und Glauben, Rettung und Freiheit — alles das sprechen die Töne aus von dem spannenden Anfange und

den rührenden Melodieen des Adagio's an bis zu dem jubelnden Aufschwunge des Schlusssatzes. Wie kann man nur einen Augenblick Bedenken tragen, dieses grosse Tonbild, das uns das ganze Drama in seinen Hauptmomenten darstellt, nicht dahin zu stellen, wo es allein seine Berechtigung durch seine poetische und musicalische Bedeutung hat! Hat uns vor dem Drama das Orchester das Bild des Ganzen in der schönsten Farbengebung, welche die Tonkunst erreichen kann, vorgeführt, dann reiht sich die Entwicklung der Handlung im Einzelnen folgerichtig daran und führt uns von Scene zu Scene in fortwährender Spannung und Steigerung der Theilnahme bis zu dem Momente der Errettung und dem Jubel der befreiten Unschuld, in den ein ganzes Volk einstimmt, wie es uns früher der Trompetenstoss und der schwungvolle Schluss in der Ouverture ahnen liessen.

Ausser diesem Hauptgrunde für die Wiedereinsetzung der *C-dur*-Ouverture in ihr Recht spricht gegen die Stellung, die man ihr in der Mitte der Oper anzuweisen den Einfall gehabt hat, vollends noch der durch diese Stellung ganz und gar zerrissene Zusammenhang des zweiten Actes mit dem ersten. Nach dem Finale des ersten Actes klingt die düstere Stimmung, welche der Chor der Gefangenen, die Wuth Pizarro's, die schreckliche Besänftigung des Bösewichts durch die Erinnerung an sein Opfer, der Abschied der armen Kerkerbewohner vom Sonnenlichte erregt haben, in uns fort. Der bangen Ahnung über das Schicksal des unschuldig Verfolgten gibt die Musik (das *Grave* in *F-moll*), welche die Kerkerscene, die uns das unglückliche Opfer zum ersten Male vor Augen stellt, einleitet, Ausdruck. Was soll nun dazwischen das jubelnde Finale der *C-dur*-Ouverture? Das Meisterstück einer dramatisch-symphonischen Dichtung wird, weil in eine falsche Stellung gebracht, zu einer blossen Concert-Ouverture. — L. B.]

Uebrigens können Publicum und Kritik noch immer nicht von der Bewunderung zurückkommen, welche Fräulein Tietjens als Leonore erregt hat. Sie stellen sie der Schröder-Devrient ganz gleich und erheben sie über die Malibran und Cruvelli; jene war die erste Leonore in England im Jahre 1835 in Coventgarden. Auch im Drurylane-Theater ist früher Fidelio in englischer Sprache gegeben worden, wobei Staudigl den Pizarro sang.

Ausser Dr. Gunz hat hier noch ein anderer deutscher Sänger, Dr. Schmid vom Hof-Operntheater zu Wien, grossen Erfolg gehabt. Herr Karl Rudolf Schmid ist ein Schweizer, ein Predigerssohn aus Aarau, der sich dem Studium der Medicin widmete, aber, weil mit einer wundervollen Bassstimme begabt, schon als Student in Tübingen von vielen Musikern, namentlich auch von dem Componisten Silcher, der mehrere Lieder für ihn schrieb, dringend aufgefordert wurde, auf die Bühne zu gehen. Allein er schlug das Anerbieten des Hoftheater-Intendanten in Stuttgart, ihn auf der Stelle zu engagiren, aus und kam erst später, nachdem er seine Studien beendet, auf einer wissenschaftlichen Reise durch Deutschland, die ihn nach Dresden führte, zu dem Entschlusse, sich der Kunst zu widmen. Nach kaum halbjährigen Gesangstudien trat er als Sarastro in der Zauberflöte mit ausserordentlichem Beifalle auf. Er mochte damals etwa vierundzwanzig Jahre alt sein*). Ein festes Engagement nahm er erst in Wien an, wo er Anfangs nach Staudigl einen schweren Stand hatte, aber bald als Sarastro, Osmin, Figaro, Caspar, Rocco u. s. w. Liebling des Publicums wurde. Herr Gye hörte ihn im Frühjahre zu Wien und bewog ihn, ein Engagement auf die Season in London an Coventgarden anzunehmen. Er trat hier als Orovist in der Norma auf und schuf sich sogleich eine hohe Stellung in der musicalischen Welt Londons, die er sowohl durch die Ausführung anderer Opern-Partieen, als durch seine Vorträge in den Concerten der neuen philharmonischen Gesellschaft und im Krystallpalaste bedeutend gehoben hat. Man war hier darüber einig, dass es gegenwärtig wohl keine schönere Bassstimme gebe, als die seinige. Die Partieen des Marcel und Bertram waren ihm ebenfalls bereits zugetheilt, als er krank wurde und London verlassen musste, um seine Gesundheit wieder herzustellen.

Ueber Adelina Patti als fünftes „Gretchen" kann man nur sagen: sie entzückt. Auch der nüchternste der Kritiker kann ihrem Zauber nicht widerstehen, das ist buchstäbliche Wahrheit. Dass es aber vorzüglich die Schönheit ist, welche diesen Zauber ausübt, ist eben so wahr; Anmuth und Liebreiz in der Erscheinung und in Spiel, Stimme und Gesang, Alles ist bei ihr nur im Dienste der Schönheit und Jugend und erhält den fesselnden Reiz hauptsächlich von diesen. Nach dem Schlusse der Saison wird sie in Verbindung mit Joachim und Madame Goddard Concerte geben, wenigstens kündigen die Zeitungen bereits das Auftreten dieses Trio's in dem Seebade zu Boulogne in Frankreich an.

Beide Opern-Directionen geben noch eine Nachreihe von Vorstellungen zu mässigeren Preisen mit demselben Künstler-Personale, die sich bis in den August hineinziehen werden. Tietjens, Patti und Artôt sind die Haupt-Magnete; Adelina erneuert nach dem Urtheile der Chronisten der hiesigen Oper das Lind-Fieber früherer Zeit in London. Dennoch hält ihr die Artôt als „Traviata" und sogar als sechstes „Gretchen" (zum ersten Male am 19.

*) Schmid ist den 9. April 1827 geboren.

d. Mts.) die Wage. — *Her Majesty's Theatre* hat zum Ende der Season Gounod's neueste Oper „Mireille" (*Mirella*) mit der Tietjens in der Titelrolle auf die Scene gebracht. Die Oper gefällt und hat so gezogen, dass Herr Mapleson statt des angekündigten Pasticcio die vierte oder fünfte Wiederholung davon zu seiner Benefiz-Vorstellung gewählt hat. Ich begnüge mich mit dem historischen Berichte dieses Erfolges um so eher, da Ihre Zeitung bereits einen ausführlichen Artikel aus Paris über das Buch und die Musik dieser letzten dramatischen Schöpfung des Componisten gebracht hat. So viel möchte ich aber doch prophezeien, dass, wenn die „Mireille" nach Deutschland kommt, Gounod gewahr werden wird, wie sehr dem Erfolge seines „Faust" der alte Goethe vorgearbeitet hat! — Ausserdem gibt man von Opern nicht italiänischer Componisten auch noch Flotow's „Martha" und hat sogar Meyerbeer's „*Etoile du Nord*" (mit der Miolan) wieder hervorgeholt und ihm durch glänzende Ausstattung Erfolg bei der Menge verschafft.

Sie wissen, dass die Concerte in der londoner Season unzählbar wie die Sterne sind, obwohl in ihnen nicht immer Sterne glänzen. Die Zahl der Virtuosen und Virtuosinnen ist Legion. Als Heerführer — jedoch ohne sich um die Operationen seines Heeres zu kümmern — erschien auch dieses Jahr wieder Joachim, sowohl in den populären Montags-Concerten und den Abonnements-Concerten beider philharmonischen Gesellschaften, als in den Quartett-Vereinen und unzähligen Matineen.

Sie kennen die endlosen Programme der Jahres-Concerte der hier ansässigen Künstler: allein der Luxus, der darin mit der Anzahl der Stücke und den Namen aller Kunstgrössen getrieben wird, die London jetzt mehr wie je an der Themse versammelt, überstieg doch dieses Mal alles bisher Dagewesene.

Wie immer, so war auch in diesem Jahre Benedict's „Morgen-Concert" — das, beiläufig gesagt, erst nach sechs Uhr Nachmittags aus war! — ein Congress aller musicalischen Mächte und ihrer Vertreter.

Benedict wohnt jetzt seit beinahe dreissig Jahren in London und nimmt eine Stellung ein, die seit Händel kein ausländischer Musiker sich hier errungen hat. Er kam mit der Malibran hieher, welche der erste und mächtige Hebel seines Emporkommens wurde. Durch die Sachen, welche er für die grosse Sängerin schrieb, und durch die Gunst, die sein Lehrer C. M. von Weber ihm bewiesen, fand er zuerst Eingang in die musicalischen Kreise; sein Talent als Componist und Lehrer, und ein liebenswürdiger und edler Charakter, verbunden mit ausgezeichnetem gesellschaftlichem Tacte, brachen ihm von Jahr zu Jahr breitere Bahn, so dass er vorzugsweise der Künstler der hiesigen Aristokratie wurde und sich in dieser ehrenvollen und zugleich sehr einträglichen Stellung durch die genannten Eigenschaften immer mehr befestigte.

Man ist gewohnt, in seinem Monster-Concerte alljährlich alles zu hören, was die jedesmalige Season von Künstler-Berühmtheiten aufzuweisen hat. Dies und das allgemeine Wohlwollen, das ihm entgegenkommt, hatte denn auch im Juni den Saal von St. James Hall mit einer so glänzenden Zuhörerschaft gefüllt, wie vielleicht noch nie darin vereinigt gewesen war.

Von Benedict's eigenen Compositionen kamen vor zunächst die Romanze aus „*The Lily of Killarney*", von Giuglini gesungen; dann die Cantate „Richard Löwenherz" für Soli, Chor (die Mitglieder des von Benedict gestifteten und geleiteten Singvereins), welche er für das letzte Musikfest in Norwich geschrieben; die Damen Parepa und Sainton-Dolby und die Herren Sims Reeves und Santley sangen die Soli. Dann eine Auswahl von Gesängen aus Benedict's Operette: „Die Gesangesbraut", welche vor Kurzem in dem Concerte von Louise Vinning (die auch jetzt eine Partie übernommen hatte) mit Beifall aufgeführt worden war. Neben einem hübschen Terzett für Frauenstimmen sprachen das Publicum die freilich etwas stark auf Effect berechneten Arien des Soprans mit obligater Harfe und des Baritons mit obligatem *Cornet a Piston* am meisten an. Ausserdem hatte der Concertgeber Schulhoff's Carneval von Venedig für Carlotta Patti arrangirt, womit diese Furore machte; Miss Arabella Goddard spielte eine Pianoforte-Phantasie von ihm, eine andere über irische Melodieen trug er selbst vor und spielte auch noch mit George Osborne ein Duo von dessen Composition für zwei Flügel über Thema's aus Gounod's Faust. — Man sieht, dass Benedict selbst genug und übergenug für sein Concert und in seinem Concerte gethan; zugleich bemerkt man aber auch, was für ein Genre von Compositionen dem hohen Publicum allhier genehm ist.

Davor und dazwischen kamen Beethoven's Fidelio-Ouverture, Mozart's *Ave verum* (vom Singverein gesungen), die zweite Sarastro-Arie, ein Bolero für Sopran von Auber, Chopin's Berceuse und Clavierstücke von Litolf, Duett von Nicolai, Arie von Pixis (Fräulein Bettelheim), Scene der Agathe (Frau Harriers-Wippern, mit ungeheurem Applaus empfangen) u. s. w.

Damit habe ich aber noch kaum die Hälfte der Gerichte genannt, welche der Wirth dieses reichen musicalischen Bankets seinen hohen Gästen vorsetzte. Da sangen noch die Damen Georgi, Vinning, Trebelli, Carlotta Patti, Volpini, Dolby, Leschetitzki, Enequist, Liebhardt und ein paar Schülerinnen Bene-

[*]

dict's; ferner die Sänger Fricker, Gunz, Gordoni, Bettini, Delle Sedie u. s. w. Es ist unmöglich, die Liste vollständig zu geben. Nur zwei Nummern verdienen noch Erwähnung: eine Phantasie für Violoncell, von Piatti componirt und gespielt, und dann die unstreitig interessanteste und vollkommenste Leistung des ganzen Concert-Nachmittags: Spohr's Concertante für zwei Violinen, vorgetragen von Joachim und Wieniawski. — Das Concert schloss mit Mendelssohn's „Hochzeitsmarsch".

In derselben Woche gab Arditi, der Capellmeister Mapleson's in *Her Majesty's Theatre,* ein ähnliches Monster-Concert in dem genannten Theater, wobei ausser sämmtlichen Kräften dieser Opernbühne für Solo und Chor noch die Damen Lemmens-Sherrington und Goddard betheiligt waren. Das Programm war ebenfalls bunt genug und mischte hier, wie dort, Salonstücke und classische Musik durch einander. Auszuzeichnen waren fünf oder sechs Nummern aus Rossini's *Stabat mater* mit dem prächtigen Solo-Quartett: Tietjens, Trebelli, Giuglini und Santley; dann der dritte Act von Nicolai's „Lustigen Weibern" — köstliche Zusammenstellung! aber vortrefflich gesungen von Tietjens, Bettelheim, Junca, Gassier und Santley; ferner Mendelssohn's *G-moll*-Concert für Pianoforte vollständig (Madame Goddard), Arditi's *„Garibaldina"*, ein *Canto nazionale,* für Garibaldi's Anwesenheit im Krystallpalaste geschrieben und vom Chor mit Orchester und Militärmusik ausgeführt, und ein Salon-Duo für Pianoforte und Violine von Arditi und Benedict gemeinschaftlich componirt. Da Herr Arditi eine brillante Einnahme gemacht hat, so wird er wohl diesen ersten Versuch eines Concertes zu seinem Vortheil alljährlich wiederholen.

Von deutschen Violinisten haben — ausser Deichmann, der, hier ansässig und beliebt, auch alljährlich ein recht besuchtes Concert gibt — noch Fräulein Amelie Bidò und Herr Lauterbach mit Beifall gespielt; von Pianisten hat Alfred Jaell in mehreren Privat-Concerten, vor Allem aber in der neuen philharmonischen Gesellschaft mit Beethoven's *C-moll* Concert und der darin eingelegten Cadenz einen grossen Triumph gefeiert. In demselben Concerte sangen Carlotta Patti und Wachtel, beide mit ungeheurem Applaus. Aufsehen hat die fünfzehnjährige Maria Krebs aus Dresden als Clavierspielerin gemacht, um so mehr, da das Pianoforte dasjenige Instrument ist, für welches sich jetzt auch die Engländerinnen vorzugsweise ausbilden, so dass London allein schon über ein Dutzend Concertspielerinnen liefert.

Mit den Concerten der grossen Musik-Gesellschaften geht es so fort wie seit Jahren; man hört gute Orchesterleistungen und gute Instrumente, die neben der Akustik der Concertsäle eine Hauptursache des überraschenden Gesammttones der hiesigen Orchester sind, so dass die Ausführung der Sinfonieen an Klangfülle und Kraft denen in Köln überlegen ist, an Geist der Auffassung und Feinheit des Ausdrucks aber vor jenen zurücktreten muss.

Hier haben Sie eine Uebersicht über die diesjährige Season, in der ich aus der Ueberfülle des Stoffes mich auf das beschränkt habe, was drüben am meisten interessiren dürfte, dennoch aber nichts übergangen zu haben glaube, was durch sein wirkliches Auftauchen aus der Flut erwähnenswerth ist. Man könnte auf den londoner Musikstrom anwenden, was der alte Horaz vom Lucilius sagt: *Cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles.*

C. A.

Beurtheilung.

Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Autorisirte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel. Leipzig, Verlag von Gustav Heinze. 1864. Textseiten IV und 285. Noten- und Zeichentafeln 70 Seiten.

Mag man über H. Berlioz als Componist verschieden denken; durch seine Instrumentationslehre hat sich derselbe ein wirklich durchgreifendes Verdienst erworben, in so fern er hier zuerst mit Einsicht und Gründlichkeit die Technik der von unseren Meistern Gluck, Mozart, Beethoven u. s. w. angewandten Instrumente entwickelte. Wohl finden wir bei Erwähnung seines Riesen-Orchesters und anderer Punkte manche Ueberspanntheiten und vielfach den Hang zum Aeusserlichen; davon abgesehen, bleibt aber das Werk für jeden Kunstjünger ein sehr empfehlenswerthes. Bisher existirten von diesem gut französisch geschriebenen Werke zwei deutsche Uebersetzungen, eine von Leibrock (als Auszug) und eine andere von Grünbaum, bei Schlesinger in Berlin erschienen. Erstere ist in ihrer Unvollkommenheit kaum zu gebrauchen, und letztere, obgleich sie zu dem deutschen Texte noch den französischen gibt, ist wegen des enormen Preises von 8 Thalern für praktische Musiker nicht leicht zugänglich und übrigens auch schon seit geraumer Zeit vergriffen. Daher ist es ein sehr zu achtendes Unternehmen, dass die Verlagshandlung von Gustav Heinze, wo auch die vollständigen Schriften von Berlioz erschienen sind, eine von Berlioz autorisirte deutsche Ausgabe der Instrumentationslehre zu dem billigen Preise von 1½ Thaler veranstalten liess, und zwar durch einen Mann, welcher in Leipzig schon längst den Ruf des vorzüglichsten musicalischen Correctors geniesst

und früher als musicalischer Schriftsteller manchen beachtenswerthen Artikel geliefert hat. Die Gründlichkeit unseres Uebersetzers Alfred Dörffel ist längst bekannt, so dass Berlioz selbst in seinem Vorworte zu der vorliegenden deutschen Bearbeitung seiner Instrumentationslehre mit Recht sagen konnte: „Dieselbe wurde von einem Manne unternommen, der als Musiker eben so bewährt, wie als Schriftsteller geachtet ist."

Die Anordnung dieser Bearbeitung besteht nun darin, dass die kleineren, grösstentheils nur das rein Technische begründenden Notenbeispiele und Zeichen für die Direction des Orchesters in verschiedenen Tactarten als Anhang gedruckt sind, auf welchen im Texte selbst verwiesen wird, was bei der leichten Handhabung einer Octav-Ausgabe weiter keine Unbequemlichkeiten verursacht. Um nun auch dem Unbemittelteren die Anschaffung des Werkes zu ermöglichen, sind die grösseren Partitur-Beispiele, welche Auszüge aus bereits gedruckten Werken enthalten und auf die im Texte überall ausführlich hingewiesen ist, ausgelassen worden. Die Verlagshandlung hat aber dieselben in einem separaten Hefte zu dem billigen Preise von $1\frac{1}{2}$ Thaler netto nachfolgen lassen, so dass es Jedem freisteht, entweder dieses Supplement anzuschaffen oder von den citirten Partituren durch directe Einsicht Kenntniss zu nehmen.

Was nun die Uebersetzung anlangt, so ist dieselbe in correctem Deutsch geschrieben, ohne Haschen nach feuilletonistischen Phrasen, und trifft bei Vermeidung von Fremdwörtern meistentheils in richtig gewähltem Ausdrucke unter Anwendung der gangbaren musicalisch-technischen Bezeichnungen den Sinn des Originals. Abgesehen von dem Leibrock'schen Auszuge, steht auch die Dörffel'sche Bearbeitung mit der erwähnten Schlesinger'schen Ausgabe mindestens in gleichem Range, was sich bei vorhandenem Raume leicht ausführlich nachweisen lässt. Um hier nur in der Kürze Einiges anzuführen, so heisst es im Original: *A aucune époque de l'histoire de la musique on n'a parlé autant qu'on le fait aujourd'hui de l'Instrumentation.* Diese Stelle übersetzt Grünbaum: „In keiner Zeit-Epoche der Geschichte der Musik ist so viel die Rede gewesen von der Instrumentation, als heutzutage." — Der Ausdruck „Zeit-Epoche" ist ein *idem ad idem,* aber keine Uebersetzung; denn *époque* = Epoche, vom griechischen ἐποχή herzuleiten, heisst im einfachen Sprachgebrauche „Zeit-Abschnitt", d. h. eine näher zu bestimmende Zeit. Man hat also bei der Uebersetzung nur die Wahl zwischen dem Fremdworte „Epoche" oder dem deutschen Worte „Zeit", kann aber nicht beide zu einem Worte zusammensetzen. Daher übersetzt Dörffel richtiger, als Grünbaum: „Zu keiner Zeit der Musikgeschichte hat man so viel von der Instrumentation gesprochen, als es heutzutage geschieht." Im weiteren Verlaufe übersetzt jedoch Dörffel „*prétexte*" etwas frei mit „Unterlage", wohingegen Grünbaum wörtlicher „Vorwand" gebraucht u. s. w. So finden wir in ähnlicher Weise manche Partieen bei Dörffel besser übersetzt, und manche andere würden wiederum in der Schlesinger'schen Ausgabe vorzuziehen sein.

Da nun also beide Uebersetzungen in gleichem Range stehen, ausserdem aber die Dörffel'sche Bearbeitung bei schönerer Ausstattung auch vollständiger ist, als die Grünbaum'sche, indem letztere die Abschnitte „Der Orchester-Dirigent" und „Neue Instrumente" gar nicht enthält, und weil endlich bei der grossen Billigkeit auch noch die Partitur-Beispiele nach den besten Partitur-Ausgaben hergestellt sind, wie z. B. die Beispiele aus Beethoven nach der neuen Ausgabe von Breitkopf und Härtel: so ist es wohl leicht zu begreifen, dass die meisten Kritiker mit Recht die durch Heinze veranlasste Dörffel'sche Ausgabe höher stellen, als die durch Schlesinger dem Publicum übergebene. Um so sonderbarer finden wir daher, dass die „Allgemeine Musicalische Zeitung" in Leipzig in Nr. 15 bei unzulänglichen Angaben von theilweise sogar unrichtig aufgefassten Sätzen, zu denen auch der von der erwähnten „Zeit-Epoche" zählt, zum Nachtheile der vorliegenden Bearbeitung behauptet, dass Herr Dörffel „vollkommen Französisch verstehe, aber kein gutes Deutsch schreibe", und dass dessen Bearbeitung „entschieden und mitunter (?) tief unter der älteren berliner stehe". „Letztere," so heisst es dort weiter, „von C. A. Grünbaum verfasst, lag Herrn Dörffel offenbar vor; wo dieser sie abänderte, hat er sie nur verschlechtert." Gegen diesen persönlichen Angriff verwahrt sich Herr Dörffel in Nr. 18 derselben Zeitung und erklärt jene Behauptung für Unwahrheit. Unserer Ansicht nach war diese Verwahrung eigentlich ganz überflüssig, da jeder unbefangene Leser sofort den Widerspruch erkennen musste, welcher in den Worten liegt, dass Herr Dörffel „vollkommen Französisch verstehe", und hierzu im Gegensatze, dass derselbe die Grünbaum'sche „Uebersetzung" nur „abänderte" und „verschlechterte", sich also um das französische Original gar nicht besonders kümmerte. Zu der Verwahrung des Herrn Dörffel macht die Redaction der Allgemeinen Musicalischen Zeitung noch die Bemerkung, dass „im literarischen Verkehr das Vorliegen einer früheren Uebersetzung nicht so verstanden werde, als habe der spätere Uebersetzer Zeile für Zeile verglichen, sondern nur, dass er sie gekannt habe. Damit entfalle zugleich für Herrn Dörffel der Grund, seine persönliche Ehre angetastet zu finden". Wenn wir auch über die bei genannter Re-

daction nicht ungewöhnliche Begriffsverwirrung hinwegsehen wollten, wo bleibt aber die angebliche „Abänderung“ und „Verschlechterung“? Warum erwähnt die Redaction diese ehrverletzenden Behauptungen nicht? Jedenfalls schreiben wir dies, wie alle anderen in die Oeffentlichkeit gelangten Tactlosigkeiten dieser Art, dem Mangel an wissenschaftlicher Bildung zu, durch welche ja erst im Vereine mit musicalischer Erkenntniss logisch richtige Schlüsse in Bezug auf musicalische Gegenstände ermöglicht werden. Urtheile und Schlüsse, welche sich allein auf autodidaktisches Musicantenthum stützen, werden auch bei der „besten Gesinnung“ immer unreif und unvollständig bleiben.

Leipzig. *W.*

Nachträge und Berichtigungen zu von Köchel's Verzeichniss der Werke Mozart's*).

Die leipziger Allgemeine Musicalische Zeitung enthält in ihrer Nr. 29 d. J. die von Herrn von Köchel selbst gegebenen Nachträge zu dessen thematischem Kataloge der Werke Mozart's.

Diese Nachträge beziehen sich hauptsächlich auf die Existenz Mozart'scher Autographen an verschiedenen Orten und geben auch Nachrichten über einzelne, nur handschriftlich vorhandene Compositionen, welche letztere jedoch nicht von besonderer Bedeutung scheinen. Von allgemeinerem, nicht bloss für die urkundliche Geschichte wichtigem Interesse sind folgende Rubriken der Nachträge. (Die Nummern beziehen sich auf das von Köchel'sche Verzeichniss.)

86. Antiphone: *Quaerite primum regnum Dei.* F. J. Fétis führt in der II. Auflage seiner *Biogr. universelle des musiciens,* T. VI 227 ff. eine von der bekannten verschiedene Bearbeitung des Antiphons an, die wirklich von Mozart herrühren und, mit seinem Namen versehen, in einem Miscellaneenbuche im Archive der *Accademia filarmonica* zu Bologna sich befinden soll, zugleich mit jener früher bekannten, über welche Mozart das *Diploma magistrale* erhalten hat; diese letzte sei aber eine Arbeit P. Martini's und von Mozart nur abgeschrieben worden. Diese Daten rühren von Gaetano Gaspari, Capellmeister am Dome zu Bologna, her, der in seinem Discorso „*La Musica in Bologna*“ nur ganz dunkel sich dahin ausspricht, P. Martini sei Mozart bei Erlangung des *Diploma magistrale* behülflich gewesen, während er in zwei Privatbriefen die oben erwähnte Meinung aufstellt. Directe Beweise dafür kann Gaspari nicht aufführen, ja, nicht einmal wahrscheinlich machen, wie es möglich gewesen sei, die ganze Körperschaft der *Societa filarmonica* selbst unter der angenommenen Voraussetzung irre zu führen, abgesehen davon, dass der deutsche Meister Leopold Mozart und sein Sohn Wolfgang zu einem solchen „*inganno innocente*“ (wie Gaspari euphemistisch diesen groben Betrug nennt) gewiss nicht die Hand geboten hätten.

87. *Mitridate, Rè di Ponto.* Oper. Wie Leopold von Sonnleithner bereits in der Caecilia, XXIII, 92, dem Textbuche zufolge richtig bemerkte, dass die Oper nicht mit der Arie 22: „*Gia dagli ochj il velo è tolto*“, abschliesse, wie dies in der einzigen damals bekannten unvollständigen Partitur im *Conservatoire de musique* in Paris der Fall ist, sondern mit einem Quintett: „*Non si ceda al campidoglio*“, so fand es sich auch bestätigt, als ich die Abschrift im *British Museum* in London in dieser Richtung nachsah. Diese schön geschriebene Partitur wurde dem genannten Museum von Mr. Domenico Dragonetti vermacht, der als geschickter Contrabassist in London längere Zeit lebte.

315a. 8 Minuette mit Trio für Clavier. Comp. *1778. Nach dem Charakter der Handschrift Autograph im Besitze von Mr. Eug. Sauzay in Paris (1864, April K.). 2 Blätter mit drei beschriebenen Seiten, Querformat, zehnzeilig. Ausgabe: keine. Diese acht Tänze waren bis nun völlig unbekannt. Sie sind im Autograph ohne Aufschrift, ihrer Bewegung nach Minuette mit Trio, mit Ausnahme von Nr. 8, welcher kein Trio, eine abweichende Bewegung und 18 Tacte hat. — Aus der Behandlung des Basses und dem Umstande, dass Mozart bisweilen aus seinen Tanz-Compositionen für Orchester einen Clavier-Auszug machte, hat man Grund, zu glauben, dass auch diese acht Tänze ursprünglich für Orchester componirt waren.

·329. Sonate für Orgel und Orchester. Autograph: Im Besitze von Mr. Villot in Paris (1864, Mai K.). Ueberschrift: „*Sonata*“. Ausgabe: Keine.

387. Quartett für Streich-Instrumente. Autograph: Im Besitze von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864. April K.). Ueberschrift: „*Quartetto di Wolfgango Amadeo Mozart mp. li 31 di decembre 1782 in Vienna*“. 12 Blätter mit 23 beschriebenen Seiten, Querformat, 12-zeilig. Mr. C. W. C. Plowden ist der beneidenswerthe Besitzer der Autographe nicht nur der sechs Jos. Haydn gewidmeten Quartette (387, 421, 428, 458, 464, 465), sondern auch jener drei, welche dem Könige von Preussen dedicirt sind (575, 589, 590), so wie des vereinzelt gebliebenen Quartetts 499 aus jener Periode; also aller zehn Perlen der Quartette Mozart's.

492. *Le Nozze di Figaro.* Oper. Autograph: Im Besitze von N. Simrock in Bonn, der es von Volkmar

*) Vergl. Jahrgang X, Nr. 31 vom 2. August 1862.

Schurig an sich brachte (1864, Mai K.). Das Autograph ist in zwei Papierbänden gebunden. Die Ueberschrift auf dem Papier-Umschlage des I. Bandes, welcher die Acte I. und II. enthält, ist von fremder Hand; die Ueberschrift Mozart's auf dem II. Bande lautet: „Figaro's Hochzeit, dritter und vierter Act, von Mozart." Der I. Band enthält auf 164 Blättern 322 beschriebene Seiten; der II. Band auf 139 Blättern 265 beschriebene Seiten Querformat, 10- und 12zeilig. — Die trockenen Recitative sind an Ort und Stelle eingeschaltet. Die Partitur der Blas-Instrumente zu mehreren Nummern ist am Schlusse auf 13 Blättern besonders geschrieben angehängt. — Das Recitativ zu Arie 27 (Figaro: „*Tutto è disposto*") ist auf zwei Blättern von fremder Hand geschrieben. (Das Autograph davon besitzt C. A. André.) — Eben so hat eine fremde Hand der ganzen Oper einen deutschen Text beigefügt. Die Ouverture hat die Ueberschrift: „*Sinfonia*", und das Tempo: „*Presto*" (nicht *Allegro assai* einiger gedruckten Ausgaben).

620. Die Zauberflöte. Oper. Autograph: In der königlichen Bibliothek zu Berlin (1863, Sept., Espagne).

Aus den rheinischen Bädern.

Musicalische Unterhaltungen sind, wie für alle geselligen Vereinigungen, so auch für die Cur- und Vergnügungsgäste in den Bädern Bedürfniss geworden. Aber es ist schwer, in der Befriedigung der Ansprüche eines Bade-Publicums in dieser Beziehung den rechten Ton zu treffen. Die Cursaal-Verwaltung in Ems ist von der richtigen Ansicht ausgegangen, dass für ihr Publicum vorzugsweise der heiteren Kunst gehuldigt werden müsse, und desshalb bietet sie ihm die komischen Operetten der Franzosen im Original dar, da die französische Sprache ja auch allein das Verständniss des Textes bei einer Zuhörerschaft aus allen Nationalitäten vermitteln kann. Besonders bringt sie die neuen Buffo-Operetten von Jakob Offenbach, dem Erfinder und Meister dieser Gattung, seit einigen Jahren stets zuerst, und so haben wir denn in diesem Monate dort wieder zwei von seinen Blätetten gesehen, die beide, vorzüglich aber die erstere, überall gefallen werden.

Ems hat kein Theater; für die Aufführungen wird im Cursaale jedesmal eine allerliebste kleine Bühne improvisirt, welche bei der Gewandtheit der französischen Truppe (aus Mitgliedern des *Théâtre lyrique* und der *Bouffes parisiens* zusammengesetzt) dem Bedürfnisse vollkommen genügt und dem Ganzen mehr den Charakter einer geselligen Reunion, als eines öffentlichen Schauspiels gibt.

Die erstere jener beiden einactigen Neuigkeiten heisst: *Le Soldat magicien*. Die Handlung (nach einem älteren Lustspiele) stellt eine Reihe von komischen Scenen zusammen, die höchst ergötzlich sind. Sie dreht sich um den Zwist eines bürgerlichen Ehepaares aus dem vorigen Jahrhundert und um die Erscheinung eines jungen Pfeifers, der die Kammerjungfer der Madame liebt. Frau Robin ist der Quälereien durch die üble Laune ihres Mannes überdrüssig und eilt zu einem Advocaten, um sich scheiden zu lassen. Unter der Zeit kommt Rigobert, ein blutjunges, lustiges Kerlchen, mit seinem Querpfeifchen aus Flandern vom Regimente und umarmt seine Caroline. Madame kommt zurück, der Soldat wird in ein Oberstübchen gesteckt, durch dessen rundes Fenster er ins Zimmer sehen kann. Der Advocat, den Madame nicht zu Hause getroffen, hat in seiner Eitelkeit das Billet, welches sie zurückgelassen, für eine Einladung ganz anderer Art genommen und rückt erwartungsvoll in Begleitung eines feinen Soupers heran. Aber Herr Robin schellt plötzlich: man spedirt den Advocaten sammt seinem Souper in ein zweites Nebenstübchen, das Ehepaar beginnt den häuslichen Krieg von Neuem, der lauernde Rigobert verräth sich durch ein Geräusch, tritt aber dreist heraus und erbietet sich, vermöge seiner Zauberpfeife dem zornigen und hungrigen Hausherrn ein Souper und der unglücklichen Hausfrau einen Advocaten zur Stelle zu schaffen, der ihren Antrag auf Scheidung aufnehmen solle. Er hält Wort: Erstaunen Robin's, Erklärungen Carolinens, die als echte Soubrette Alles auf sich nimmt, dem Advocaten aber höflich die Thür weist und mit Einwilligung der Herrschaft den Zauberer in Uniform zum Manne wählt.

Die Musik enthält nicht nur sehr hübsche Melodieen zu den Couplets der Caroline und des kleinen Pfeifers (den eine Demoiselle Albrecht ganz vorzüglich sang und spielte), sondern auch mehrere Stücke von grösserer musicalischer Bedeutung, so dass die Operette wohl mit zu dem Besten gehört, was Offenbach geschrieben hat. Wir rechnen dahin besonders sämmtliche Ensembles, namentlich ein Terzett, in welchem die Soubrette besänftigend zwischen das aufgeregte Ehepaar tritt, und vor Allem ein Quintett: „*Ça sent la truffe*", welches ein wahres Meisterstück in Erfindung und Charakteristik und in musicalischer Factur ist. Hier und auch in der zweiten neuen Operette zeigt Offenbach, wie geschickt er die Form canonischer Imitationen für komische Effecte zu behandeln weiss; er handhabt sie so richtig wie die Alten, aber nicht so steif wie sie. Der Ausdruck der verschiedenen Empfindungen, womit die Betheiligten ihr „Es riecht nach Trüffeln" aussprechen, der eine verwundert, der andere neugierig, der dritte ängstlich, der vierte mit unterdrücktem Appetit, ist ganz vortrefflich gefärbt. Auch ein folgendes Quartett und das Finale sind von einer Leichtigkeit im melodischen Flusse und einer Durchsichtigkeit in der Arbeit, welche nur wenigen Componisten unserer Zeit gegeben sind, da die meisten selbst in der komischen Oper den Flug der einfachen Melodie, wenn sie auch einmal einen guten Anlauf nimmt, durch gesuchte Harmonie und lärmende Instrumentirung, welche sie als schweres Gewicht ihren Schwingen anhängen, hemmen und herabziehen.

Die zweite Operette: „*Jeanne qui pleure et Jean qui rit*", ist besonders auf Spiel und Gesang der Hauptrolle berechnet, in welcher Jeanne und Jean vereinigt sind. Diese Blätette streift mehr als der „*Soldat magicien*" in das Gebiet der Posse hinüber, bringt aber durch die hübsche Musik und das lebendige Spiel auch den ärgsten Griesgram zum Lachen vom Anfange bis zum Ende. Abgesehen vom Spiele, ist auch die Gesang-Partie der Jeanne nicht leicht und erfordert eine vorzügliche Technik. Fräulein Albrecht war allerliebst und neben ihr der Vater des Prätendenten, ein Bass-Buffo von grossem Talente, vortrefflich.

Ausser diesen scenischen Unterhaltungen sorgt die Verwaltung in Ems aber auch für Concerte im Cursaale, und wir haben gefun-

den, dass diese sich vortheilhaft von manchen in anderen Bädern unterscheiden, indem ihre Programme nicht so arg kaleidoskopisch sind, wie man sie sonst findet. Dass man für das Auftreten berühmter Künstler sorgt, versteht sich von selbst; aber dass man z. B. in dem Concerte am 14. d. Mts. ein vollständiges Violin-Concert von Viotti in allen seinen drei Sätzen mit steigendem Applaus anhörte, welches David aus Leipzig hinreissend vortrug, das dürfte in einem Bade-Concerte zu den Seltenheiten gehören.

In Wiesbaden wohnten wir dem Concerte im Cursaale am 26. d. Mts. zur Nachfeier des Geburtsfestes des Herzogs von Nassau bei, in welchem wiederum David und Alfred Jaell mitwirkten. Beide spielten einzeln ein paar von ihren beliebten Salonstücken, erregten aber den grössten Enthusiasmus durch den Vortrag der Kreutzer gewidmeten Sonate von Beethoven. Frau Lemmens-Sherrington entzückte durch ihre vollendete Technik und Grazie im Vortrage einer Arie aus Gounod's Faust und der Bravour-Variationen aus Adam's Toreador.

Tags vorher hatten wir auf der Durchreise durch Mainz ein sehr schönes Concert gehört, welches A. Jaell mit Unterstützung von Frau Fabbri-Mulder, David, Jacquard und N. Rubinstein zum Vortheil des gelähmten Violoncellisten Kellermann veranstaltet hatte. Unter allem Trefflichen, das dargeboten wurde, glänzten besonders das Clavier-Trio in *C-moll* von Mendelssohn (Jaell, David und Jacquard), Tartini's „Teufelstriller“ (David) und Schumann's Variationen für zwei Pianoforte (Jaell und Rubinstein). Frau Fabbri-Mulder ärntete durch den Vortrag von Weber's: „Ocean, du Ungeheuer“, und zweier Lieder von Rich. Mulder grossen Beifall.

L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Am 15. Juli feierte Gutzkow sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als Dramatiker; es war am 15. Juli 1839, als sein „Richard Savage“ in Frankfurt am Main zum ersten Male zur Darstellung kam. An dem Feste, das dem Dichter zu Ehren am 15. d. M. in Weimar gegeben wurde, betheiligten sich alle, welche die Bedeutung des Dichters für die deutsche Literatur würdigen. Im Namen des Vereins für Kunst und Wissenschaft, welcher der Thätigkeit des Jubilars so viel verdankt, überreichten ihm, nach einer Ansprache des Dr. Köster, Graf Kalckreuth, Geh. Hofrath Dr. Schöll und Dr. v. Schorn einen Lorberkranz. Auch von anderen Seiten, aus Weimar nicht minder als aus Berlin, Dresden, Leipzig u. a. O. waren schriftliche und telegraphische Glückwünsche in gebundener und ungebundener Rede, so wie werthvolle Andenken u. s. w. eingegangen.

Wien. Bei Gelegenheit einer der letzten Aufführungen von Mozart's „Figaro's Hochzeit“ macht der Referent der „Wiener Recensionen“ folgenden hübschen Witz: „Die übrige Besetzung war die alte geblieben, was in Bezug auf Figaro und Susanna eine doppelte Bedeutung hat, denn beim Anblicke dieses Brautpaares musste man vermuthen, dass im Titel ein Wort ausgelassen sei, da er wohl hätte lauten sollen: „Die silberne Hochzeit des Figaro“.

* **Spa,** 19. Juli. Gestern hatte der grosse Redoutensaal ein glänzendes Publicum zu einem Concerte versammelt, in welchem besonders Alfred Jaell durch Mendelssohn's Concert in *G-moll* (vollständig) und einige kleinere Stücke (Variationen von Händel und eine Bravour-Caprice über den Walzer aus Dinorah), und der vortreffliche Violoncellist Cosmann durch einige Salonstücke von seiner Composition stürmischen Beifall davon trugen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 32. **KÖLN, 6. August 1864.** **XII. Jahrgang.**

Das deutsche Singspiel der Hiller'schen Periode *).

Während der langen Zeit, in welcher das deutsche Singspiel ganz von der Bühne verschwunden war, hatte sich die Operette in Frankreich vollständig entwickelt und formal ausgebildet. Anmuthige Sujets, eine leichte, liebliche, weder zu tiefe und schwerfassliche, noch zu seichte, oberflächliche Musik, ein ländlich einfacher, idyllischer Grundzug, der die Handlungen fast durchweg charakterisirt, hatten es bald zum Lieblinge des Publicums gemacht. Man vermag etwas Anmuthigeres, Lieblicheres sich kaum zu denken, als diese seit J. J. Rousseau's *Devin du village* (um 1750) bis zur Revolution entstandenen französischen Singspiele; nichts konnte geeigneter erscheinen, heitere und vergnügte Stunden zu verschaffen, freundlicher und belebender auf das Gemüth zu wirken, als sie. Die reizenden Texte von Sedaine, Favart, Marmontel, Poinsinet und Anseaume und die liebenswürdige Musik dazu von Desaides, Grétry, Monsigny, Philidor, Duni, d'Alayrac, Gaveaux, Bruni und Anderen bezauberten in gleicher Weise.

Neben dieser französischen Operette stand aber auch gleichzeitig in Italien die komische Oper in höchster Blüthe. Goldoni's phantasiereiche Märchen und die wahrhaft sprudelnde, frische Musik der italiänischen Meister dieses Zeitraumes, eines Pergolesi, Paisiello, Cimarosa, Anfossi, Giuglielmo, Salieri u. s. f., waren das Entzücken aller Musikfreunde. Französische und italiänische Weisen begannen wetteifernd um die Gunst des Publicums zu ringen. Sollte daher die deutsche Musik nicht ganz erdrückt und unmöglich gemacht und ihre fernere Existenz gesichert werden, so musste endlich etwas geschehen, wodurch die deutsche Bühne in den Stand gesetzt wurde, mit der der Ausländer in die Schranken treten zu können.

Wieder war es der strebsame und unermüdliche Theater-Director Koch in Leipzig, dem wir die Anregung zu den neuen Versuchen im deutschen Singspiele verdanken. Auf seine Veranlassung hatte Standfuss, Ballet-Geiger bei seiner Truppe, ein zur Composition komischer Gesänge sehr begabter Musiker, eine Musik zu dem schon 1743 mit so unglücklichem Erfolge von Schönemann gegebenen „Der Teufel ist los" geschrieben; dieses Singspiel wurde denn am 8. October 1752 trotz des heftigen Widerspruches, den Gottsched dagegen erhob, mit Beifall in Leipzig aufgeführt. Koch hatte bei diesem Streite alle Stimmen für sich, sogar die der einflussreichsten Persönlichkeiten des Hofes; Gottsched's Ansehen war bereits schon so gesunken, dass er, verhöhnt und verspottet, endlich das Feld räumen musste. Standfuss componirte nun noch ein anderes Singspiel: „Der stolze Bauer Jochem Tröbs oder der vergnügte Bauernstand", das an verschiedenen Orten, namentlich auch in Berlin, beifällig aufgenommen wurde. Leider sollte der arme Tonsetzer den Lohn seiner Bemühungen nicht ärnten, denn schon 1756 starb er in den ärmlichsten und traurigsten Verhältnissen in einem hamburger Spitale. Koch führte 1759 noch einen zweiten Theil von dem oben genannten ersten Singspiele auf: den lustigen Schuster, fand aber nicht die gewünschte Theilnahme dafür; der Text erschien veraltet, die Musik selbst nicht mehr wirkungsvoll genug. Da wandte sich der bedrängte Theater-Director mit der Bitte, die Textbücher umzuarbeiten, an den in Leipzig lebenden beliebten Dichter Chr. F. Weisse (1726—1804); J. A. Hiller *), ein nicht minder angesehener und äusserst ta-

*) Probe aus: „Das deutsche Singspiel." Von H. M. Schletterer. Augsburg, J. A. Schlosser. 1863. — Eine ausführlichere Anzeige des Buches geben wir nächstens.

Die Redaction.

*) Johann Adam Hiller, geboren den 15. December 1728, † den 16. Juni 1804. — Es gehört zu den Nachlässigkeiten des Verfassers, dass von so einflussreichen Männern wie Weisse und

lentvoller Tonsetzer, sollte die Musik von Standfuss verbessern und ergänzen. Beide gingen auf Koch's Ansinnen ein; man behielt von den alten Worten bei, was möglich war, Hiller schrieb zu den neuen Versen Weisse's eine treffliche Musik, neben der sich die Arien von Standfuss allerdings ziemlich ärmlich ausnehmen, und so ging das neu aufgeputzte, alte englische Stück unter dem Titel: „Die verwandelten Weiber" oder: „Der Teufel ist los", 1764 nun zum dritten Male hinaus vor das Publicum. Die neuen Zuthaten und das unübertrefflich komische und meisterhafte Spiel Koch's verschafften den Vorstellungen desselben einen grossen und durchgreifenden Erfolg. Der Theater-Director, der nun plötzlich sah, was er an den beiden Männern für Schätze besass, drängte sie zu immer neuen Arbeiten; Hiller componirte fast alle Jahre wenigstens eine neue Oper, wofür er vom Verleger gewöhnlich volle 50 Thlr. bekam, während dieser 6000 Exemplare drucken liess und auch verkaufte; der Dichter war mit der Ehre zufrieden, seine Werke bewundert und beklatscht zu sehen. Fast alle Singspiele Hiller's wurden Lieblinge des deutschen Volkes, am meisten aber das Singspiel „Die Jagd", 1771 componirt: es erlebte an vielen Orten 40 bis 50 Aufführungen.

In Folge einer Verkettung äusserer Verhältnisse wurde also Hiller, der gewiss daran vorher nie gedacht hatte, der Schöpfer des neuen deutschen Singspiels. Dieser Mann, menschenscheu und hypochondrisch von Natur, krank und missmuthig, liefert einen recht schlagenden Beweis dafür, dass Gott zur rechten Zeit und Stunde auch immer die rechte Kraft in Bereitschaft hält, durch die er helfen und wirken kann. In Hiller fand sich alles vereinigt, was für seine musicalische Mission, sollte sie Erfolg haben, bedingend vorausgesetzt werden musste. Neben tüchtigem Wissen, feinem Geschmacke und gewandter Handhabung aller technischen Mittel stand ihm ein unerschöpflicher Born natürlicher, ansprechender, gesangreicher, ja, volksthümlicher Melodieen zu Gebote; viele derselben sind wirklich auch beliebte Volksweisen geworden, und ist eigentlich von der Erscheinung seiner ersten Operette an auch das wiedererwachte Interesse für das deutsche Volkslied zu datiren. Bei aller Einfachheit der von ihm benutzten musicalischen Mittel wusste er doch alle Nuancen der Freude, Lust, Traurigkeit und Klage auf das glücklichste darzustellen und alle Stimmungen des Gemüthes erschöpfend wiederzugeben; und was ihn nun als Componist komischer Singspiele vorzugsweise erfolgreich wirken liess, das ist sein unwiderstehlicher Humor und eine gewisse derbe Lustigkeit, die er, ungeachtet er sonst unheilbarer Hypochondrie fast erlag, wunderbar in seiner Gewalt hatte und auf seine Compositionen zu übertragen wusste.

Wir wissen bereits, in welch traurigem Zustande, namentlich bezüglich der Gesangeskräfte, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die deutsche Bühne sich befand; aber gerade darin lag für das neue Unternehmen der grösste Segen. Hätte Hiller in seinen Operetten für tüchtige und kunstfertige Sänger und Sängerinnen zu schreiben gehabt, so würde seine Musik ganz anders ausgefallen sein. Er, der ohnedies mit all seinen musicalischen Erinnerungen und mit seinem besten Streben in den Traditionen der italiänischen Schule wurzelte, dem die italiänischen Opern von Hasse und Graun als unübertreffliche Meisterstücke vorleuchteten, würde uns dann im günstigsten Falle eine italiänische Musik mit deutschem Texte, wie es später Naumann that, geboten haben. So aber musste er all die liebgewonnenen Ideen und Ansichten aufgeben, alles, was er wusste, und nach der Seite hin, wo zunächst seine Studien lagen, als vollkommen erkannt hatte, zu vergessen suchen und sich wider seinen Willen und, wie er vielleicht auch dachte, wider seine bessere Bestimmung auf liedmässige und kleine Arietten beschränken, auf Formen, die er fast erst erfinden musste; glücklicher Weise brach sich aber hier sein innerstes und eigentlichstes Wesen, sein echt deutscher Charakter selbständige Bahn, und dieser Verkettung eigenthümlicher Verhältnisse haben wir denn auch ein von fremden Einflüssen fast ganz unberührtes deutsches Singspiel zu danken. Gerade der Mangel aller Gesangeskräfte war für die naturwüchsige und originelle Entwicklung desselben das grösste Glück; nie würde bei besseren Sängern Hiller's Musik das geworden sein, was sie zum Besten des deutschen Singspiels werden musste, und in keinem Falle würde er gleiches Glück und gleichen Erfolg gehabt haben, wenn er bloss ein Nachahmer italiänischer Art und Weise geblieben wäre; denn ungeachtet aller seiner Talente und Studien, all seines Geschickes würde es ihm nie gelungen sein, seine italiänischen Vorbilder zu erreichen.

Hiller würdigte die Lage, in der er sich befand, vollkommen richtig, und indem er bedachte, dass sich eben Jedermann in gewisse Verhältnisse fügen muss, war er klug genug, ohne zu grosses Widerstreben die Dinge zu nehmen, wie sie sich ihm darboten. Der gesunde Sinn des Volkes, der gewöhnlich das Richtige so sicher herauszufinden weiss und wie der gährende Most alles ausstösst, was ihm nicht geistig angehört, lässt solchen Leistungen, in denen es den Nagel auf den Kopf getroffen sieht, immer

---

Hiller nicht einmal die vollständigen Namen angegeben sind, bei Hiller auch nicht einmal die Jahreszahlen seines Lebens. Bei Hiller waren die Vornamen um so nothwendiger, da auch sein Sohn Friedrich Adam H. (1768—1812) Operetten geschrieben hat.

Die Redaction.

bereitwilligst ihr Recht angedeihen, und ihr Erfolg muss daher stets ein günstiger sein. Mancher Künstler, der reicher begabt war als Hiller, hat, wenn er bei seinen Arbeiten von einem anderen Gesichtspunkte ausging, desshalb vergebens gearbeitet, und es ist augenfällig, wie selten, ja, wie nie, wenn die Richtung, welche die Verhältnisse und die Natur vorschreiben, verfehlt wird, auf dem heissesten Ringen und Streben, auf dem angestrengtesten Mühen ein Segen ruht.

Hiller's Operetten flogen förmlich von Bühne zu Bühne; sie wurden der Rettungsanker aller hungernden und verzagenden Komödianten-Banden, und wie nach dem Schlage mit dem Stabe des Magiers der frische Quell, so ergoss sich plötzlich ein reicher, unversiegbarer Strom frischer deutscher Lieder und echt nationaler Musik über das ganze Vaterland.

In demselben Jahre, in welchem „Die Jagd" componirt wurde, 1771, schrieb E. W. Wolf, Capellmeister in Weimar (1735—1792), das Singspiel „Das Rosenfest", welches ebenfalls einen bedeutenden Erfolg hatte. Die Compositionen dieses Meisters sind vorzugsweise lieblich, angenehm und durchaus edel empfunden. Es herrscht ein Geist von Solidität, männlichen Ernstes und künstlerischer Würde in ihnen, wodurch wir unwiderstehlich gewonnen werden, wenn wir auch von Genialiät gerade wenig bemerken. Rasch nach einander liess er seinem ersten Werke noch gegen zwanzig andere Operetten folgen, unter denen „Die treuen Köhler" 1772, „Die Dorf-Deputirten" 1773, „Der Abend im Walde" 1774 (sämmtliche Texte sind von G. E. Heermann), „Das Gärtnermädchen", „Das grosse Loos" besondere Erwähnung verdienen. Von Hiller aufgemuntert, unternahm sein Schüler Ch. G. Neefe (1748—1798), ein eben so unverbesserlicher Hypochondrist, wie der Lehrer, 1772 die Composition der komischen Oper „Die Apotheke" von J. J. Engel. Der Beifall, der ihr ward, eiferte ihn an, auf dem betretenen Wege weiter zu streben, und so entstanden nach und nach noch zwölf andere Singspiele. Wie sein Meister und viele der noch zu nennenden Tonsetzer, besass Neefe gerade keine überraschenden Fähigkeiten, aber er ist ein Künstler, dessen Arbeiten von Geschmack, Bildung, Verstand, Talent und gründlichen musicalischen Studien Zeugniss geben; in der Eleganz und Freiheit seiner Melodie und in der Leichtigkeit, mit der er Gewinnendes und doch Edles und Gutes producirt, gemahnt er häufig an Mozart. Dabei war er ein Mann von der strengsten Rechtlichkeit und beseelt von dem reinsten Wohlwollen für seine Mitmenschen und Mitstrebenden. Besonders interessant ist das von ihm componirte Lustspiel mit Gesang: „Die Zigeuner", 1777 von H. F. Möller gedichtet, der Vorläufer von Weber's „Preciosa"; ausserdem haben wir von ihm noch: „Amor's Guckkasten", den „Einspruch", „Zemire und Azor" u. s. w.

Gleichzeitig mit ihm schrieb im fernen Königsberg der *Stud. jur.* J. F. Reichardt (1751—1814) die Operetten „Hänschen" und „Gretchen" und den häufig auch von Anderen componirten „Guckkasten Amor's" von Michaelis. Obgleich diese Werke sehr beifällig aufgenommen wurden, so ahnte doch Niemand, dass aus dem jungen Juristen einer der bedeutendsten Meister seiner Zeit, der einsichtigste und talentvollste Componist der Goethe'schen Dichtungen, der Capellmeister Friedrich's des Grossen und seiner zwei Nachfolger und der grösste Liedersänger der Hiller'schen Periode hervorgehen sollte.

1773 componirte der nachmals so fruchtbare C. D. Stegmann in Dresden (1751—1826) den „Kaufmann von Smyrna" und bald darauf die zu seiner Zeit so sehr beliebten Singspiele: „Das redende Gemälde", „Der Deserteur", „Der Sultan Wampum", „Die Recruten auf dem Lande", „Apollo unter den Hirten", „Erwin und Elmire", „Der Triumph der Liebe", „Die Roseninsel", „Philemon und Baucis".

A. Schweitzer (1737—1787), Musik-Director bei der Seiler'schen Gesellschaft in Weimar, Gotha und Frankfurt am Main, componirte 1774 die erste grosse deutsche Oper, Wieland's „Alceste", eines der bedeutendsten Werke der ganzen Periode. Alle Schöpfungen dieses wackeren Tonsetzers (er schrieb gegen 16 Opern und Singspiele, darunter „Rosamunde" von Wieland und 1777 „Die Dorfgala") zeichnen sich durch einfache und schöne Melodieen und durch ein tüchtiges und ernstes Streben aus. Der genialste unter den hier zu nennenden Operetten-Componisten ist jedoch unstreitig der schon als Erfinder des Melodrama's aufgeführte G. Benda (1721—1795). Man kennt zwar nur 11—12 Arbeiten für die Bühne von ihm, aber allen ist der Stempel des Genies aufgedrückt. Seine Singspiele: „Der Dorf-Jahrmarkt" 1776, „Walder" 1777, „Romeo und Julie" 1778, „Der Holzhauer" 1778, „Lucas und Bärbchen" 1786, „Das tartarische Gesetz" 1787, „Das Findelkind" 1787, „Orpheus" 1787 u. s. w., sind reich an hohen Schönheiten und herrlichen Effecten und wie seine Melodramen classische Muster in ihrer Gattung. Alle Componisten seiner Zeit haben ihm nachgestrebt, keiner aber hat ihn ganz zu erreichen vermocht. Er war ausserdem ein vortrefflicher Clavier- und Violinspieler und ist seiner originellen philosophischen Ansichten und seiner Zerstreutheit wegen, die zu unzähligen heiteren Anekdoten Veranlassung gab, allgemein bekannt geworden. Fruchtbarer noch als alle die Vorstehenden war J. André (1741—1799), der, An-

fangs zum Kaufmanne bestimmt, endlich doch seiner Neigung zur Musik folgte und im Zeitraume weniger Jahre über 30 Singspiele schrieb, unter denen „Der Töpfer" 1776, „Das wüthende Heer", „Der alte Freier", „Laura Rosetti", „Der Barbier von Seviglia", „Belmonte und Constanze" vorzugsweise bemerkenswerth sind; seine Musik zu Goethe's Erwin und Elmire erlebte in Berlin nach einander 22 Aufführungen; nie hat wieder eine andere Composition Goethe'scher Texte einen ähnlichen Erfolg gehabt. Seinen Tonsätzen ist Fluss und Anmuth der Melodie und Kraft und Witz im musicalischen Ausdrucke in hohem Grade eigen.

Die Reihe der deutschen Operetten-Componisten ist mit den genannten Meistern keineswegs erschöpft. Wer vermöchte sie auch alle aufzuzählen? In wenigen Jahrzehenden wurden Hunderte von Singspielen componirt, Hunderte aus dem Französischen und Italiänischen übersetzt. Die Neigung und Freude des Publicums an dieser Musikform erscheint in beständiger Zunahme begriffen; doch erreichte bis zum Schlusse des Jahrhunderts die grosse Productivität ihren Culminationspunkt, wenigstens ist hier die erste glänzende Periode des Singspiels abzuschliessen.

Aeltere Kirchenmusik.

Die Herausgabe der reichhaltigen Auswahl aus den Werken des Lassus durch Franz Commer in Berlin ist durch den Fleiss und die begeisterte Hingebung des Herausgebers an seine Aufgabe und durch die Thätigkeit der Verlagshandlung bis zur Vollendung des fünften Bandes (des neunten der *Musica sacra*) vorgeschritten:

Selectio Modorum ab Orlando di Lasso compositorum etc. Collegit et edi curavit Franciscus Commer. Tom. V. Berolini apud T. Trautwein (M. Bahn). 110 Pag. fol. Preis 5 Thlr.

Dieser Band enthält fünfundzwanzig Gesänge, und zwar 3 dreistimmige, 8 vier-, 1 fünf-, 7 sechs-, 4 acht- und 2 zwölfstimmige. Davon haben sieben deutschen, die anderen lateinischen Text. Für gemischten Chor sind die 7 sechsstimmigen Gesänge mit deutschem Texte, ferner Nr. XI, XIII, XV—XXV. Von hohen oder von tiefen Stimmen können vier kleinere Nummern ausgeführt werden, Nr. X bloss von drei Männerstimmen. Der Text von Nr. III ist ursprünglich ein weltliches Lied; eben so ist Nr. 25, eine vierstimmige Messe, über das Lied *La la maistre Pierre* gearbeitet, welches von *Jacobus Clemens non Papa* ist (abgedruckt in Commer's *Collectio Musicorum Batavorum XII*). Die Messe selbst ist aus einer Sammlung von fünf Messen Orlando's, welche zu Nürnberg 1581 in Druck erschienen ist; vier von ihnen sind auf weltliche Lieder gemacht.

Ein merkwürdiger Fund ist die vierstimmige Nummer XVII: *Laudent Deum cithara, chori vox, tuba, fides, cornu, organa, alleluja.* F. Commer fand diese dreizehn Tacte auf einem Kupferstiche von Joannes Sadler nach einem Bilde von Peter Candid (wahrscheinlich 1584) gestochen. Das Bild stellt den Psalmisten David dar, in königlichem Schmucke, die Harfe spielend, von singenden, tanzenden und musicirenden Engeln umgeben. Die Ueberschrift lautet: *Ps. CXLVIII. Juvenes et virgines senes cum iunioribus laudent nomen Domini*; die Unterschrift nennt die Namen des Malers und Kupferstechers.

Auch dieser Theil enthält wieder ganz vortreffliche Compositionen, die zum Theil in den kleineren Gesängen durch einen, man möchte sagen, anmuthigen Fluss der melodischen Gänge der Stimmen fesseln, zum Theil in den grösseren, weiter entwickelten Nummern eine wahrhaft erhabene, oft staunenswerthe Polyphonie offenbaren. Wir rechnen besonders dahin das sechsstimmige (2 Discant, Alt, 2 Tenor, 1 Bass) „Maria voll Genad'", das achtstimmige „*Bone Jesu*" und die beiden zwölfstimmigen Psalmen, deren erster (*Psalm. III. Domine quid multiplicati sunt*) in drei vierstimmigen Chören auf 15 Folioseiten geschrieben ist, der andere (*Psalm. 116. Laudate Dominum omnes gentes*) in 12 reellen Stimmen (*3 Cantus, 3 Altus, 3 Tenor, 3 Bassus*) 11 Folioseiten füllt.

Bevor unsere Kirchenchöre so weit sind — und das wird noch lange dauern! — dass sie diese Musik *a capella* singen können, empfehlen wir allen Gesangvereinen diese treffliche Sammlung.

Ferner liegt uns als eine der neuesten Veröffentlichungen älterer Kirchenmusik vor:

Stabat mater für vier Singstimmen von Emanuel Astorga. In erweiterter Instrumentation und mit Clavier-Auszug versehen von Robert Franz. Halle, H. Karmrodt. Partitur mit Clavier-Auszug darunter, 90 S. gr. Fol., 2 Thlr. 15 Sgr. Orchesterstimmen 1 Thlr. netto. Singstimmen 15 Sgr. netto.

„In der bisherigen Gestalt" — sagt das Vorwort des Verlegers — „war Astorga's *Stabat mater* zu einer wirkungsvollen Aufführung in Gesangvereinen wenig geeignet. Zu dem Streich-Quartette sollte nach den Intentionen des Componisten die Orgel als wesentliches Ergänzungsmittel hinzutreten; nach der Partitur ist ihr der bei Weitem grössere Theil der Begleitung der Solonummern übergeben. Abgesehen von den Schwierigkeiten, welche das Heranziehen dieses Instrumentes zu Gesang-Aufführungen

in den meisten Fällen bereitet, konnte es bei einem Werke von solcher Bedeutung unmöglich der Improvisation, die ja immer an augenblickliche Stimmungen gebunden ist, anheimgestellt bleiben, die vorhandenen Lücken auszufüllen. Es handelte sich vielmehr um eine reiflich überlegte Ausführung des Begleitungs-Materials im Sinne und Stile des Meisters.

„Robert Franz übernahm die Bearbeitung der Partitur des *Stabat mater,* und sie liegt jetzt in erweiterter Instrumentation — die Orgel wird durch zwei Clarinetten und zwei Fagotte annähernd repräsentirt — und mit hinzugefügtem Clavier-Auszuge dem Publicum vor. Ausserdem haben die Sing- und Orchesterstimmen sorgfältige Vortrags-Bezeichnungen, um Einheit in der Ausführung zu erzielen, erhalten."

Astorga's *Stabat mater* gehört zu denjenigen Werken, welche mehr genannt als bekannt sind, und desswegen haben sich Robert Franz und die Verlagshandlung offenbar ein Verdienst um die musicalische Literatur erworben, indem sie diese neue, schön ausgestattete Ausgabe eines so berühmten und mit Recht berühmten Werkes veranstalteten.

Emanuele d'Astorga war der Sohn eines sicilianischen Reichsbarons, der abwechselnd in Palermo und auf seinen Besitzungen gelebt zu haben scheint. Hier wurde Emanuel im Jahre 1680 oder 1681 geboren. Der Vater, ein kühner, rauher Mann, trat in den Verwirrungen und Kriegen um die Unabhängigkeit Siciliens und des Adels in ihm, oder um des Landes Vereinigung mit Neapel und Neapels mit Spanien, als Kämpfer gegen die verbindende Monarchie auf und als Häuptling eines jener in der älteren italiänischen Geschichte nur allzu bekannten, wüsten Soldatenhaufens, die den Krieg bloss als Handwerk trieben und mit wilder Tapferkeit jedem Führer sich hingaben, bis ein anderer mehr zahlte.

Wir verlieren den Knaben aus dem Gesichte, ohne von seiner Erziehung etwas zu erfahren, bis wir ihn bei den furchtbaren Scenen in Neapel und Sicilien im Jahre 1701 wiederfinden. Sein Vater war in die Verschwörung verwickelt. Verwegen und trotzig alle Versöhnungsmittel verschmähend, wollte er mit dem Degen in der Faust fallen, ward aber von seinen eigenen Söldnern, deren Forderungen er nicht mehr befriedigen konnte, verrathen, ausgeliefert und, um die Anderen durch Schrecken niederzuhalten, mit noch Einem seines Gleichen zum Tode auf öffentlichem Blutgerüste bestimmt. Mutter und Sohn mussten seine Hinrichtung mit ansehen; jene starb unter Zuckungen des Entsetzens, dieser verfiel in einen Zustand dumpfer Bewusstlosigkeit. Die Güter der Familie wurden eingezogen, alle Theile derselben verwiesen. Der Jüngling floh nicht; alles Zuredens ungeachtet war er von der Stelle nicht wegzubringen, wo er Vater und Mutter unter so grässlichen Verhältnissen hatte verscheiden sehen. Das Volk, dessen Rache, nun gesättigt, dem Erbarmen gewichen war, beschützte und versorgte ihn, und so scheint er einige Zeit in Neapel gelebt zu haben. Das Gerücht davon kam zu den Ohren der Prinzessin Ursini, der Ober-Hofmeisterin der Königin, die auf diese von so entschiedenem Einflusse war, als die Königin auf ihren Gemahl, Philipp V. Die Prinzessin nahm sich des unglücklichen Jünglings an und liess ihn zur Versorgung und Beruhigung seines irren Geistes in ein Kloster bringen, und zwar, damit er von den Gegenständen seines Schmerzes weit entfernt würde, vielleicht auch, damit er nicht wider Wissen und Wollen auf das Volk wirkte, in ein entlegenes Kloster, nach Astorga, einer Mittelstadt im spanischen Königreiche Leon. Hier hat er einige Jahre verlebt und von diesem Aufenthalte fortan, statt des geächteten, den Namen d'Astorga angenommen.

In dem Kloster war dem guten Jüngling beschieden, alles zu finden, was er wahrhaftig bedurfte: einen geistvollen, frommen Vertrauten, einen sorgsamen Arzt und in jenem Zeitalter der Culmination italiänischer Tonkunst einen gründlichen Meister derselben, der sich des neuen Schülers eben so sehr erfreute, als dieser des liebevollen Lehrers. So trat denn Emanuel nach etwa zwei Jahren wieder in die Welt hinaus, als Mann von blühender Schönheit, als Künstler in der Composition der Meisterschaft sich nähernd, für Gesang mit einer schönen Tenorstimme begabt.

Wir finden ihn 1704 wieder im Palaste des Herzogs Franz von Parma. Wie er dahin und in so grosse Gnade bei diesem Fürsten gekommen, das wissen wir nicht. Das Einzige lehrt die Folge, dass er im zwei- oder dreiundzwanzigsten Lebensjahre in dessen Dienste getreten, mit liebreicher Auszeichnung und auch seiner Geburt gemäss behandelt worden und die Seele der ausgesuchtesten Kammermusik seines Gebieters gewesen ist. Seiner entschiedenen Vorliebe für den Sologesang (doch auch in mehreren Stimmen) und jener seiner Lage ist es wohl zunächst zuzuschreiben, dass fast alle seine Compositionen, auch aus späterer Zeit, zu dieser dem Stoffe und der äusseren Form, nicht aber dem Geiste und der Kunst nach einfachen Gattung gehören, auch bloss vom Clavier oder dem Quartette begleitet sind.

Astorga's zahlreiche, kleine, rührende Cantaten für den Sopran und Tenor, seine köstlichen Duette für dieselben Stimmen aus dieser Zeit waren alle für seine erlauchte Schülerin, die Tochter des Herzogs, Elisabeth Farnese, und ihn selbst geschrieben.

Es entstand daraus ein Verhältniss, welches der Herzog durchblickte. Huldreich und fürsorgend sandte er seinen Liebling mit den besten Empfehlungen dem Kaiser Leopold I. zu, von welchem eifrig frommen und musikliebenden Monarchen dieser denn auch gnädig aufgenommen, seines Umganges gewürdigt und in jeder Hinsicht ausgezeichnet wurde. Aber wenige Jahre darauf (1705) starb Leopold; und wie unter seinem Sohne und Thronfolger, Joseph I., sich gar Manches änderte, so mag sich auch Astorga's Lage geändert haben. Wir sehen ihn bald nach jenem Regierungswechsel, doch unter ehrenvoller Belobung, scheiden; und alles, was über den Rest seines Lebens — die grössere Hälfte desselben — sich noch hat ausfinden lassen, kommt auf folgendes Weniges hinaus.

Seit die Dinge in Spanien, Neapel und Sicilien einige festere Haltung gewonnen hatten, erhielt Astorga durch Betrieb der Herzogin von Ursini und die Gunst der Königin eine jährliche Unterstützung, die ihn in den Stand setzte, frei und einiger Maassen seiner Abkunft und Erziehung gemäss zu leben. Er benutzte diese Freiheit, nach und nach fast alle gebildeten Länder Europa's und ihre Fürstenhäuser kennen zu lernen. Ueberall war er geachtet und willkommen. Mit seiner Kunst trat er nie und nirgends öffentlich auf, sondern, wie er seine Compositionen nur handschriftlich mittheilte, so sang er sie auch, sich selbst auf dem Claviere begleitend, nur ausgewählten Cirkeln vor. Ueberhaupt wusste er und war geübt, in all seinem Thun und Bezeigen eine gewisse sanfte Würde und Zurückhaltung, die aber nur um so mehr für ihn einnahm, zu behaupten. So zeigte er sich im Laufe von zehn bis zwölf Jahren in Madrid, Lissabon, in mehreren Hauptstädten Italiens (nur sein Vaterland, für ihn der Schauplatz des Entsetzens, vermied er), in London, Paris, dann wieder auf kurze Zeit in Wien, nun in Prag, und jetzt verschwindet er unseren Augen gänzlich. Wahrscheinlich, dass er in Böhmen, ausser der romantisch schönen Natur, damals das fand, was er zunächst bedurfte: friedliche, in seiner Weise religiöse, in seiner Kunst ausgezeichnete Menschen, und dass er darum hier, entweder in klösterlicher oder doch in einer dieser ähnlichen Stille und Zurückgezogenheit, seine Tage beschloss. Er starb am 21. August 1736 (nach Bermann's österreichischem biographischen Lexikon). Sein *Stabat mater* scheint er in London geschrieben zu haben, wenigstens bewahrt man dort die Abschrift desselben, von welcher die anderen ausgegangen sind. Es soll zuerst in Oxford im Jahre 1713 aufgeführt worden sein.

Das ganze Werk des *Stabat mater* von Astorga hat neun Nummern.

Nr. 1. Chor, vierstimmig, wie alle übrigen Chöre. *Largo*, 4/4-Tact. *Stabat mater dolorosa etc.* 13 Seiten Partitur. — Nr. 2. Terzett für Sopran, Tenor und Bass. *Largo*, 4/4-Tact. *O quam tristis et afflicta.* 11 Seiten. — Nr. 3. Doppel-Duett (d. h. Duett für Sopran und Alt und Duett für Tenor und Bass, beide auf einander folgend zu Einem Satze, *Poco Andante*, 3/8-Tact, vereinigt. *a. Quis est homo, qui non fleret. b. Pro peccatis suae gentis.* 18 Seiten.

Nr. 4. Chor. *Alla Breve*, 4/4-Tact. Fugirt, mit Violoncell und Bass begleitet. *Eja mater, fons amoris.* 7 Seiten. — Nr. 5. Arie für Sopran. *Adagio*, 4/4-Tact. *Sancta mater, istud agas.* 4 Seiten. — Nr. 6. Duett für Alt und Tenor. *Maestoso*, 3/4-Tact. *Fac me tecum pie flere.* 6 Seiten.

Nr. 7. Chor. *Tempo giusto*, 4/4-Tact. *Virgo virginum praeclara.* 7 Seiten. — Nr. 8. Arie für Bass. *Andantino*, 3/8-Tact. *Fac me plagis vulnerari.* 5 Seiten. — Nr. 9. Schluss-Chor. *Adagio* und *Allegro: Christe, quum sit jam exire*, 7 Seiten, und *Amen*, 12 Seiten.

Ob die Vertretung der Orgel durch zwei Clarinetten und zwei Fagotte, so wie sie Robert Franz ausgeführt hat, ihren Zweck im Geiste des Originals erfüllt, wird sich nur durch das Hören ganz beurtheilen lassen. Nach der Ansicht sind diese vier Instrumentalstimmen bescheiden angewandt und gehen in den Chören meist mit den Singstimmen. Bei dem fugirten Chor Nr. 4: *Eja mater*, fast dem einzigen, der eine schnellere Bewegung und keine Quartett-Begleitung hat, sind die Clarinett- und Fagottstimmen weggelassen. Ist dabei in der Original-Partitur keine Orgel angegeben, und sollte die Absicht des Componisten gewesen sein, dass dieser Chor *a capella* gesungen werde? Franz hat die vier Gesangstimmen im Clavier-Auszuge darunter gesetzt.

Was nun den Werth der Musik betrifft, so möchten wir keineswegs behaupten, dass er von den Zeitgenossen und der Nachwelt überschätzt worden sei; das Werk verdient in allen Nummern — vielleicht die Bass-Arie Nr. 8 ausgenommen — seinen Ruhm. Der Chor: *Virgo virginum praeclara*, ist in seiner kunstvollen Einfachheit und doch majestätischen Wirkung ein herrliches Stück. Eben so der Schluss-Chor mit dem erschütternden Eintritte des *Quando corpus morietur*.

Ueberhaupt hat Astorga's Musik bei allem Edeln, Tiefen und Feierlichen etwas Eigenthümliches, das man etwas Modernes im besten Sinne des Wortes nennen könnte. Es tritt dies in seinen Melodieen und in schmerzvollen Accenten hervor, welche uns nicht so sehr aus seinem Erfülltsein von seinem Gegenstande herzufliessen scheinen, sondern an die persönlichen Empfindungen und Erfahrungen erinnern, mit Einem Worte: an das Unglück und die Schmerzen seiner Jugend in den Schreckenstagen

zu Neapel. Das Schicksal seines eigenen Lebens spiegelt sich in seinen Melodieen und Harmonieen ab, man fühlt, dass in den Stunden, wo er die *Mater dolorosa* in Tönen verherrlichte, diesem Sänger das Bild seiner vor dem Schaffot des Gatten zu Boden sinkenden Mutter vorschwebte, so dass diese Töne der Wiederhall des eigenen inneren Schmerzes wurden. Desshalb dürfte die Frage über die Kirchlichkeit des Werkes von Astorga schwer zu entscheiden sein, weil eben die Individualität des Tonsetzers darin so deutlich hervortritt. Nach den Ansichten der Eiferer für die Reinheit der Kirchenmusik spricht das Durchklingen einer subjectiven Auffassung und Empfindung in einem Kirchen-Musikstücke diesem schon die Kirchlichkeit ab*). „Der Tonsetzer" — heisst es in der unten angezogenen Schrift — „muss die Stimmung in seine Töne legen, welche nach der Absicht der Kirche bei dieser Gelegenheit alle Gemüther beherrschen soll. Diese Stimmung kann er nicht lediglich aus seinem Innern entnehmen, er muss sie vorerst von aussen, durch richtiges Erfassen der liturgischen Handlung und ihrer besonderen Bedeutung bei der besonderen Gelegenheit, für welche er arbeiten will — durch Vertiefung seines Gemüthes in diese Handlung u. s. w., in sich aufnehmen und dann versuchen, sie in Tönen wiederzugeben." — Das klingt alles recht gut und ist vom dogmatischen Standpunkte genommen auch ganz richtig: wir befürchten nur, dass in der Ausführung bei der subjectivsten Kunst der ganzen Welt, bei der Tonkunst, sich das Subject niemals von dem, was von aussen hinzukommen soll, wird verdrängen lassen.

Schliesslich wollen wir noch das Urtheil von F. Rochlitz, der schon vor vierzig Jahren das *Stabat mater* Astorga's zum Gegenstande eines empfehlenden Aufsatzes gemacht hat, anführen.

„Astorga's Kunst-Charakter," sagt er, „so weit er sich aus dem *Stabat mater* und einem unvollendeten *Requiem* beurtheilen lässt, dürfte etwa so zu bestimmen sein: In Erfindung, Geschmack und Kunst der Ausarbeitung am nächsten dem Durante, ausser wo sich dieser zum Grandiosen und Breiten erhebt, wozu Astorga in seiner Sphäre keinen Raum fand; aber im Ausdruck noch inniger, viel zarter, auch in der Ausarbeitung der Einzelheiten noch sorgsamer, als jener in seinen Werken derselben Gattung. In Hinsicht auf Fluss und Singbarkeit dem (etwas späteren) Leo verwandt, aber eigenthümlicher; gewisser Maassen auch dem (gleichfalls späteren) Pergolesi, aber mit weit mehr Tiefe, fester Haltung und Gründlichkeit. Im Stil, das Wort technisch genommen, dem Marcello befreundet, aber ohne, wie dieser meistens, seine Kunst der Poesie unterzuordnen, und im Mehrstimmigen ihn bei Weitem überflügelnd. Hieher gehört und wäre ganz besonders hervorzuheben Astorga's bewundernswürdige, höchst seltene Kunst, Fertigkeit und Sicherheit, einfach schöne, ausdrucksvolle Melodieen in immer neuer Weise contrapunktisch zu verflechten, und — was ihn absonderlich unterscheidet — dies zu thun, ohne dass diesen Melodieen hinsichtlich der Fasslichkeit und des Ausdrucks der geringste Eintrag geschieht. — Lesern, die Kenntniss der Malerei besitzen und die abzurechnen wissen, was bei solchen Zusammenstellungen allezeit abzurechnen ist, könnte vorgeschlagen werden, sich unseren Meister als den Parmesano, oder noch besser als den Palma Vecchio der Tonkunst (den letzteren in seinen kleineren Compositionen und Staffelei-Gemälden) zu denken."

Die Sologesänge des *Stabat mater* (Nr. 2, 3, 5, 6, 8) sind im Clavier-Auszuge auch einzeln von der Verlagshandlung zu beziehen.

Die Sammlung des Abtes Santini in Rom enthält (nach Fétis) 54 Cantaten von Astorga für Sopran und Clavier, 44 für Alt und Clavier und 10 Duette für zwei Soprane. An allen wird Originalität, Gefühl und Ausdruck, namentlich auch Einfachheit und Anmuth gerühmt.

*) Vgl. Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt von A. G. Stein, Pfarrer u. s. w. Köln, 1864, bei J. P. Bachem. 126 S. 8. S. 24 ff.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Am 3. Juli wurde in Mannheim die Oper „Vineta" von Richard Würst zum ersten Male aufgeführt, und zwar mit glücklichem Erfolge. Die Inscenirung, so wie die Aufführung selbst unter der trefflichen Leitung Vincenz Lachner's war vorzüglich, und das Publicum nahm viele Nummern mit lebhaftem Applaus auf, so wie auch die Haupt-Darsteller, der Decorateur und der anwesende Componist durch wiederholte Hervorrufe ausgezeichnet wurden.

Opern-Repertoire des Theaterjahrs in Stuttgart. Die am 2. September vorigen Jahres begonnene und durch den Tod des Königs von Würtemberg am 24. Juni dieses Jahres beendete Theater-Saison hat im Ganzen 204 Vorstellungen gebracht, von denen 85 auf die Oper kamen. Von deutschen Componisten wurden 18 Werke in 42 Vorstellungen gegeben: von Beethoven an 3 Abenden „Fidelio"; von Flotow „Stradella" 3 Mal, „Martha" 4 Mal; von Gluck „Iphigenia in Tauris"; von Kreutzer „Das Nachtlager in Granada" 3 Mal; von Lortzing „Czaar und Zimmermann"; von Meyerbeer „Der Prophet", „Die Hugenotten", „Robert der Teufel" je 2 Mal; von Mozart „Zauberflöte" 3 Mal, „Don Juan" 2 Mal, „Die Hochzeit des Figaro" 1 Mal; von Nicolai „Die lustigen Weiber von Windsor"; von Spohr „Jessonda" 2 Mal; von Wagner „Tannhäuser" 3 Mal; von Weber „Der Freischütz" und „Oberon" je 4 Mal, „Euryanthe" 1 Mal. — Von französischen Componisten 10 Werke in 25 Vorstellungen, nämlich: von Adam 3 Mal die einactige Operette „Die Schweizerhütte"; von Auber „Des Teufels Antheil" 3 Mal; „Die Krondiamanten", „Fra Diavolo" je 2 Mal, „Maurer und Schlosser" 1 Mal; von Boieldieu „Die weisse

Frau" 2 Mal; von Gounod „Gretchen" 4 Mal; von Halévy „Die Jüdin" 3 Mal, „Die Königin von Cypern" 2 Mal; von Méhul „Joseph in Aegypten" 3 Mal. — Von italiänischen Componisten 10 Werke in 18 Vorstellungen, nämlich: von Cherubini „Der Wasserträger"; von Donizetti „Lucia" 3 Mal, „Der Liebestrank" und „Lucrezia Borgia" je 2 Mal; von Rossini „Tell" 2 Mal, „Der Barbier von Seville" und „Graf Ory" je 1 Mal; von Salieri „Axur" 3 Mal; von Verdi „Der Troubadour" 2 Mal, „Rigoletto" 1 Mal. Die meisten Wiederholungen, nämlich die Vierzahl, erlebten „Martha", „Gretchen", „Oberon" und „Freischütz". — Von diesen 38 Opern waren neu Rossini's „Graf Ory" und Adam's „Schweizerhütte" (*Le Châlet*); neu einstudirt „Axur" von Salieri, „Oberon" von Weber und „Jessonda" von Spohr, letztere nach einem Zwischenraume von 22 Jahren.

Dem Vernehmen nach hat die General-Direction des Hoftheaters in Dresden eine neue Oper des Sinfonie-Componisten Gouvy, „Der Cid", zur Aufführung angenommen.

Wien. Ueber die Darstellung der Königin der Nacht in der „Zauberflöte" durch Frau Dustmann schreiben die „Recensionen": „Neu war ferner Frau Dustmann als Königin der Nacht. Die Rolle ist ihrer ganzen Anlage nach weit mehr eine specifisch-dramatische, als eine blosse Coloratur-Partie. Nicht nur der Charakter der Königin, der leidenschaftlichste und entschiedenste im ganzen Drama, auch die musicalische Anlage der Rolle spricht dafür. Man sehe die beiden Arien der Königin darauf an, deren mächtig pathetischer Strom so plötzlich und willkürlich durch die kleinliche Spielerei abgeschmackter Rouladen unterbrochen wird, um dann sofort wieder in dem früheren leidenschaftlichen Tone fortzufahren und zu schliessen. Bis auf diese Rouladen sang Frau Dustmann den Part vortrefflich. Sie gab uns ein weit imposanteres und lebensvolleres Bild der Königin; als ihre Vorgängerin; das Recitativ und Andante der ersten Arie vereinigte Schwung mit Würde. Was die berüchtigten Staccato-Passagen betrifft, so haben wir noch keiner Sängerin dabei anders als mit der Empfindung zugehört, welche das Publicum bei Blondin's Seil-Productionen hat. Wird er hinüberkommen? Wird er den Hals brechen? Das sind die einzigen Gedanken, die sich des Zuschauers bemächtigen und jeden ästhetischen Genuss nothwendig ausschliessen. Nun, unsere geschätzte Dustmann ist über das gefährliche Seil hinübergekommen, sie hat nicht den Hals gebrochen — aber gewankt und gezittert hat sie allerdings. Es gibt gegenwärtig unseres Wissens eine einzige Sängerin, welche im Stande ist, die Arien der Königin der Nacht ohne Anstrengung, frei und sicher zu singen, Carlotta Patti. Ihr Sopran fängt bekanntlich erst da recht an, wo die Stimmen gewöhnlicher Menschenkinder aufhören. Für ein ähnliches Naturwunder hat auch Mozart seine Königin der Nacht geschrieben. Es wird nur im wohlverstandenen Interesse der Mozart'schen Oper und aller normal gebauten Sängerinnen sein, wenn man sich endlich entschliesst, die unschönen Rouladen der Königin entweder total zu ändern, oder noch besser, sie gänzlich von den beiden Arien loszulösen, denen sie doch nur äusserlich aufgeklebt sind."

Antwerpen. Die hiesige *Société d'harmonie* veranstaltet für den 24. August ein Musikfest zu ihrer Jubelfeier. Aufgeführt wird ein Tedeum von Benoit und ein Theil von Mendelssohn's „Elias". Mademoiselle Sax von Paris und Stockhausen werden darin singen. Vieuxtemps ist ebenfalls für das Fest engagirt.

Paris. Nach einer Nachricht der *France Musicale* wird Georges Kastner eine Biographie Meyerbeer's schreiben. Die Familie soll ihm dazu alles Material, das in ihrem Besitze ist, geliefert haben, da der Verstorbene selbst öfter gegen Herrn Kastner den Wunsch geäussert habe, er möge einst sein Biograph werden. Das Buch wird zwei Bände umfassen.

Die Schrift von Pougin: *Meyerbeer, notes biographiques* (Paris, bei J. Tresse, Palais Royal), enthält auch einen Katalog der Werke Meyerbeer's.

Gounod, der Componist des „Faust", hat dieser Tage aus einer Heilanstalt in Saint Cloud, wo er sich seit einiger Zeit befand, nach Bicêtre gebracht werden müssen. Die Anfälle von Ueberspanntheit, welchen er unterworfen ist, haben übrigens schon mehrere Male eine so energische Behandlung bei ihm nothwendig gemacht.

Die Einnahmen sämmtlicher Theater, Concerte und öffentlichen Schaustellungen jeder Art in Paris betrugen im abgelaufenen Monat Juni die Summe von 1,100,396 Francs.

London, 30. Juli. Ein prächtiges diamantenes Armband und ein Paar diamantene Ohrringe von reichster und kostbarster Façon wurden nebst einer Dedicationsschrift auf feinstem Pergament, welche die Veranlassung der Gabe und die Namen der Geber enthält, der Sängerin Fräulein Tietjens an ihrem Hause in Regents-Park überreicht. An der Spitze der Repräsentanten der Geber führte die Gräfin von Lincoln, von Lady Sandys, dem Herzoge von Leinster, den Grafen Lincoln, Strathmore u. s. w. begleitet, das Wort: „Fräulein Tietjens! Die folgenden Ladies und Gentlemen, beseelt von dem Wunsche, ihre Hochschätzung für Ihre grossen Talente zu bekunden, bitten Sie, aus meinen Händen diese Zeichen ihrer unbegränzten Bewunderung und Hochachtung anzunehmen." — Fräulein Tietjens erwiederte in Anerkennung des Geschenkes und der ehrenvollen Art der Ueberreichung gefühlvolle Dankesworte. Das Geschenk erregt durch die ausgezeichnete Arbeit aus der Kunst-Werkstatt der Kron-Juweliere Garrard allgemeine Bewunderung.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 33. KÖLN, 13. August 1864. XII. Jahrgang.

Beurtheilende Anzeigen.

Carl Phil. Emanuel Bach's „Clavier-Sonaten, Rondo's und freie Phantasieen für Kenner und Liebhaber." Neue Ausgabe von E. F. Baumgart. Breslau, bei F. E. C. Leuckart (Const. Sander). I. Sammlung. Pr. 1 Thlr. 20 Sgr.

Die sämmtlichen Clavierstücke, welche C. Ph. Em. Bach unter obigem Titel von 1779 bis 1787 veröffentlicht hat, umfassen in sechs Folgen achtzehn Sonaten, zwölf Rondo's und sechs Phantasieen.

Eine neue Ausgabe derselben bedarf kaum einer Rechtfertigung. Unsere Zeit hat die schätzenswerthe Eigenthümlichkeit, dass sie neben dem Heisshunger nach Neuem, der sich auch in den Gegenständen der Kunst bei der grossen Menge nicht läugnen lässt, nach dem Guten und Schönen der älteren Perioden zurückgreift; ob unbefriedigt durch die Erzeugnisse der Zeitgenossen oder allein in gerechtem Unwillen über die Undankbarkeit des heutigen Geschlechtes gegen seine Lehrer und in wahrer Würdigung dessen, was die Väter geleistet haben, wollen wir hier nicht untersuchen, auch nicht danach fragen, welchen Antheil ein gewisser vornehm-conservativer Ton, eine Art von aristokratischer Mode, au dieser Umkehr zur älteren Kunst habe. Kurz, die Thatsache ist da, und zwar in so merkwürdiger Weise, dass sonst unverträgliche Dinge, Revolution und Conservatismus, sich überstürzender Fortschritt und Reaction in diesem Punkte einig sind, indem bekanntlich die Anhänger der allerneuesten Schule sich zwar dreist genug erlauben, Haydn, Mozart und drei Viertel von Beethoven zu ignoriren oder herabzusetzen, allein nach stolzem Vorübergehen an diesen überwundenen Tonsetzern einer Periode des Irrthums doch sich zu einem gnädigen Kopfnicken vor dem alten Bach und seinen Söhnen entschliessen. Diese Nachsicht geht sogar so weit, dass — in besonderer Beziehung auf Emanuel Bach — einer der achtungswerthesten Koryphäen und Propagandisten jener Schule, Herr von Bülow, sich herabgelassen hat, sechs Sonaten desselben, wovon fünf der oben genannten Sammlung angehören, neu herauszugeben und durch Bearbeitung für die heutige Welt geniessbarer zu machen. Wir möchten über diese seine Arbeit nicht den Stab brechen, da sie, von dem gewählten Standpunkte aus beurtheilt, Geschick und, wie es nicht anders zu erwarten war, grosse Kenntniss der Clavier-Effecte durch die Behandlung des Instrumentes zeigt. Allein mit dem Princip können wir uns unmöglich einverstanden erklären; denn es ist ein grosser Unterschied zwischen der Modernisirung eines älteren Musikstückes, das für ein Solo-Instrument geschrieben ist, und der Ergänzung der Instrumentirung eines Oratoriums oder sonstigen Gesangstückes; bei letzterem bleibt der Kern, die Melodie, unverändert und auch die Harmonie wird nur durch neue Klangmittel ausdrucksvoller oder eindringlicher. Ein Instrumental-Solo wird aber durch Uebertragung oder Transscription in die neuere Spielweise ein ganz anderes Stück, in welchem man nicht mehr unterscheiden kann, was Kern und was glänzende Schale ist. Dass dadurch der Zweck, solchen älteren Solostücken durch die Annäherung an die neuere Form und Vortragsweise leichter Eingang bei der Menge der Musiktreibenden zu verschaffen und dadurch die Liebe zum Gediegenen und den Geschmack überhaupt zu veredeln — dass dieser Zweck erreicht werde, dürfte keineswegs mit Sicherheit zu behaupten sein. Wir unseres Theils sind mit Chrysander (Vorbemerkungen zu dessen Ausgabe der Clavier-Compositionen Joh. Seb. Bach's) einverstanden, dass Aufputz und Umschreibung des Textes für den zweifelhaftesten und umständlichsten Weg, in den Sinn des Autors einzudringen, zu halten sei.

Der neue Herausgeber E. F. Baumgart bringt uns nur eine treue Wiedergabe des Originals, und wir hoffen, dass diese auch heute, wie zur Zeit Emanuel Bach's, noch

33

„Kenner und Liebhaber" genug finden wird, die sich an diesen Compositionen in ihrer ursprünglichen Gestalt, die hier nur in schönerem äusseren Gewande erscheint, aber alles Innere unverändert lässt, erfreuen werden. Er spricht sich über seine Ausgabe, mit eingeflochtenen beachtungswerthen Bemerkungen über den Vortrag dieser Sonaten u. s. w., unter Anderem folgender Maassen aus:

„Populäre Unterhaltungsmusik sollten diese Compositionen nicht sein und können es auch heute nicht werden; für Kenner und Liebhaber werden sie auch jetzt noch bestimmt bleiben, und wie gross deren Kreis sein kann, steht dahin. Nur dem werden sie etwas bedeuten, der sich ein ernstliches Studium derselben nicht verdriessen lässt, um aus der ungewohnt gewordenen, scheinbar oft leeren Form den Inhalt zu erkennen und lebendig wiederzugeben. Das blosse Durchspielen böte für die heutige Technik nicht einmal einen lange dauernden Reiz der Schwierigkeit, die sich aber um so reichlicher finden wird, wenn man den Gedanken erfassen und seine ausdrucksvolle Darstellung erstreben will. Und hierin werden nicht die Stücke am schwierigsten sein, die durch kühne Modulationen, kecke Gedankensprünge, scharfe Contraste, brillante Figuren wenigstens im Einzelnen schon eine unverkennbare Physiognomie zeigen, sondern gerade die scheinbar einfachsten, ruhig und gleichmässig verlaufenden. Vortrags-Bezeichnungen gibt es hier wenige; es gilt, in die vermeintliche Einförmigkeit mit genauer Beachtung aller bedeutsamen Intervalle und Tonfiguren Licht und Schatten in lebendigem, vielfältigem und doch maassvollem Wechsel hineinzubringen.

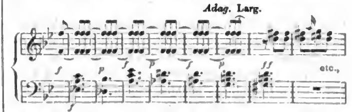
„Es lag nahe, durch Hinzusetzung von Vortrags-Bezeichnungen, die sich ja auch als hinzugefügte hätten kenntlich machen lassen, dem Verständnisse zu Hülfe zu kommen. Gleichwohl schien es besser, alle solche Zuthaten zu unterlassen. Sie hätten doch nur die Meinung eines Einzelnen dargestellt, neben welcher häufig andere Auffassungen mindestens gleich berechtigt sein konnten, und manchen Spieler hätten sie desshalb vielleicht mehr gestört als gefördert. Wer sich innerlich für diese Musik stimmen und erwärmen kann, wird den Ausdruck finden und als den seinigen gewiss mit grösserer Freiheit und Innigkeit beherrschen, als die bloss angenommene, fremde Ansicht. Er wird wohl auch die Erfahrung machen, dass an gar mancher Stelle ihm selbst zu verschiedenen Zeiten eine verschiedene Vortragsweise berechtigt erscheint. In der That kann man dies als ein Recht ansehen, dessen Beschränkung unstatthaft gewesen wäre. Ist nur erst die meistens sicher gezeichnete und scharf charakterisirte Melodie lebendig begriffen, so findet sich An- und Abschwellen, Ritardiren, Drängen, Betonung und dergl. an vielen Stellen ziemlich von selbst, obschon Worte oder Zeichen dafür im Vergleiche zum heutigen Uebermaasse nur unvollkommen angegeben sind.

„Eben so haben wir alle harmonische Ausfüllung vermieden, die von manchem an die moderne, orchestrale Fülle der Clavier-Behandlung Gewöhnten voraussichtlich sehr vermisst werden wird. Wo Bach — nach seiner Weise — massenhaftes Accordwesen haben will, hat er es hingeschrieben; wo es nicht steht, will er es auch nicht haben. Grossentheils sind diese Compositionen wie Duette anzusehen, für eine melodieführende und eine begleitende Stimme; drei- und mehrstimmige Behandlung wird häufig genug gebraucht, wo der Gedanke sie zu verlangen schien. Die Einfachheit ist Absicht, so gut wie die Vollstimmigkeit. Bach's Endziel als Spieler und Componist war Singen auf dem Clavier. Dazu wollte er durch seine Clavierschule anleiten (vergl. Einleitung z. Versuch u. s. w., §. 2), desshalb wollte er keine „„faulen" " und „„Trommel-Bässe" ", desshalb verlangte er (a. a. O. S. 107): „„Die begleitenden Stimmen muss man, so viel möglich, von derjenigen Hand verschonen, welche den herrschenden Gesang führet, damit sie selbigen mit aller Freyheit ungehindert geschickt herausbringen könne." " Unsere weit fortgeschrittene Technik lässt uns allerdings Vieles ungehindert auch bei grösserer Harmoniefülle herausbringen, was damals schwer, ja, unmöglich war; aber wir müssen, wenn wir aus der Geschichte lernen wollen, die geschichtlichen Erscheinungen nehmen, wie sie sind, nicht wie wir sie heute wünschen. So war auch Bach nicht zu arrangiren, sondern in seiner Art durchaus zu belassen. — Um sein singendes Clavier zu verstehen, befolge man nur seinen Rath, besonders auf gute Sänger zu achten; „„man lernet dadurch singend dencken, und man wird wohl thun, dass man sich hernach selbst einen Gedancken vorsinget, um den rechten Vortrag desselben zu treffen" " (S. 107). Auch die Art, zu singen, hat sich freilich seit seiner Zeit sehr geändert; dennoch bleibt der Rath, singend zu denken und sich das Darzustellende laut oder leise erst vorzusingen, heute wie damals der beste, um alte und neue gute Claviermusik wirklich musicalisch zu spielen. Einen recitativischen Satz bei Em. Bach wird kein Mensch erträglich wiedergeben, wenn er ihn nicht innerlich singt, ganz so, wie bei Beethoven. Für unzählige Stellen seiner langsamen Sätze gilt dasselbe, und kaum minder für die schnelleren; ja, gerade hier sind die Figuren oft nicht anders zu behandeln, als die Coloraturen und Fiorituren von geschickten Sängern, dass sie die Grundformen schmücken, nicht beschweren und verdecken.

„Im nahen Zusammenhange mit dem ausdrucksvollen Gesange steht die richtig angewandte Tactfreiheit, die

für Em. Bach's Compositionen ganz mit eben dem Rechte und mit eben der Nothwendigkeit zu fordern ist, wie für Beethoven — und eigentlich wohl für alle inhaltsvolle Musik. Bach selbst rechnet sie entschieden und unzweideutig zu den Erfordernissen eines guten Vortrages: „„Wiewohl man, um nicht undeutlich zu werden, alle Pausen so wohl als Noten nach der Stränge der erwehlten Bewegung halten muss, ausgenommen in Fermaten und Cadentzen: So kan man doch öfters die schönsten Fehler wider den Tackt mit Fleiss begehen."" (S. 106.) Er gibt „„unterschiedene Exempel, wo man aus Affect bisweilen sowohl die Noten als Pausen länger gelten lässt, als die Schreib-Art erfordert"" (S. 114), empfiehlt unter Umständen „„allmähliges gelindes Eilen"" und wiederum „„schläfriges Anhalten im Tact"", „„Schleppen und Fortgehen"", und wenn man sieht, wie er in diesen Heften hier und da gleich dem modernsten Componisten mit dem Tacte umspringt, dass er mitten im $^6/_8$-Tact plötzlich einen pausirten $^3/_8$-Tact einschiebt (II. Heft, I. Rondo), ein Stück im $^3/_8$-Tact in einem $^3/_4$-Tact allmählich verhallen lässt (III. Heft, II. Sonate, Mittelsatz), ein Sätzchen von 2 Tacten in freiester Umgestaltung bis auf 17 Tacte zerdehnt, so dass die Tactstriche dort fast unbequem erscheinen (IV. Heft, III. Rondo, etwa zwei Seiten vor dem Schlusse); wer die nicht seltenen recitativischen Stellen, die verzierten Cadenzen, die freien Ein- und Ueberleitungen zu einzelnen Stücken (I. Heft, VI. Sonate, Andante und IV. Sonate, Ende des 1. Satzes), endlich die freien Phantasieen selbst kennen lernt: der wird wohl von selbst darauf kommen, dass Bach nicht nach dem Metronom gespielt werden darf. — Nur missverstehe Niemand die Tactfreiheit als wildes *Tempo rubato* und verzerre nicht leidenschaftlich bewegte Züge zu einem dämonisch zerrissenen Gebilde; Feuer der Empfindung ist keine verzehrende Gluth, träumerisches Schwanken kein trunkener Taumel.

„Wichtiger erscheinen einige Bemerkungen über die Tempo-Bezeichnungen. Die Abstufung der dafür gebräuchlichen Worte, die auch heute noch bekannt sind, ist bei Em. Bach die, dass das relativ langsamste Zeitmaass mit *Adagio*, das relativ schnellste mit *Presto* bezeichnet wurde, abgesehen von allen steigernden, abschwächenden, charakterisirenden Beisätzen und Modificationen, wie *molto*, *assai*, *poco*, *mesto*, *maestoso*, *Andantino*, *Allegretto* u. s. w. Etwa in der Mitte zwischen jenen beiden Gränzen stand *Andante*, das, wie ziemlich bekannt, gemäss seiner Wortbedeutung („„gehend"") eine bequeme, ruhige Bewegung bedeutete, im Ganzen daher eine raschere, als heute. *Largo* und *Larghetto* sind weniger langsam als *Adagio* und stehen zwischen den Gränzen des *Adagio* und *Andante*. Den Beweis liefert das *Larghetto sostenuto* der I. Sonate im IV. Hefte, wo folgende Stelle vorkommt:



eine ähnliche wenige Tacte später. Ohne Zweifel ist mit dem *Adagio* vor der Fermate ein *rallentando* bezeichnet, und mit dem folgenden *Largo* die Rückkehr zum *Tempo primo*. So findet sich auch sonst mit *Adagio* das *rallentando* oder *ritenuto* vorgeschrieben; beide letzteren Wörter kommen nicht vor. Jedenfalls brauchte E. Bach, wie die Aelteren überhaupt, die italiänischen Worte nach ihrer etymologischen Bedeutung. *Largo* bedeutete demnach nicht unmittelbar „„langsam"", sondern „„breit"", *Larghetto* „„etwas breit"", und war zunächst nur eine Bezeichnung des Charakters und Vortrages; aus diesem ergab sich ein langsames Zeitmaass von selbst."

Ausserdem enthält das Vorwort eine sehr gründliche und dankenswerthe Abhandlung über die Manieren (Verzierungen) in den Clavierwerken von Bach und der damaligen Musik überhaupt. Der Verfasser geht hier bis ins kleinste Einzelne und liefert auf eilf Folioseiten von zwei Spalten jede einen ausführlichen Commentar zu C. Ph. E. Bach's eigenen Lehrsätzen und Aussprüchen über das schwierige Thema von den Vorschlägen (welche zu damaliger Zeit die jetzt so genannten Vorhalte mit in sich begriffen), ferner über den Triller, Doppelschlag, Mordent, Anschlag (♪), Schleifer (♪), Schneller (♪). — Aus den übrigen Vortrags-Anweisungen ist bemerkenswerth, dass Bach bestimmt, folgende Begleitung zu Triolen:



so auszuführen, dass das Sechszehntel auf das dritte Achtel der Triole kommt, indem er den durch ein genau gespieltes Sechszehntel entstehenden Nachschlag „oft unangenehm" nennt. — Ferner gebrauchte er hier und da das Zeichen ⁀..... über einer gehaltenen Note (z. B. im *Andante* der Sonate II. des ersten Heftes dieser Sammlung S. 9, 10, 11 häufig, jedoch fast immer bei synkopirten Noten) zur Andeutung einer Bebung oder Schwingung, die dadurch hervorgebracht werden sollte, „dass man

[*]

mit dem auf der Taste liegen bleibenden Finger gleichsam wiegte" (C. Ph. E. Bach)*).

Das erste Heft enthält auf 51 Seiten die sechs ersten Sonaten der ursprünglichen Sammlung. Die Vorrede ist unterzeichnet: Im Juni 1863. Was seitdem an Fortsetzung erschienen, ist uns nicht bekannt geworden. Abgesehen von dem inneren Gehalte dieser Sonaten und ihrer historischen Bedeutung, möchten wir aber noch auf ihren vorzüglichen praktischen Werth für den Unterricht aufmerksam machen. Es kann keine bessere Schule für ausdrucksvolles Melodieenspiel, also für jenen Anschlag und Vortrag, der in der orchestralen Behandlung und in den vollgriffigen Etuden der neueren Pianofortezeit unterzugehen droht, geben, als diese Compositionen. Zugleich aber bilden sie so vortreffliche Studien für den Tact in seinen complicirtesten Wendungen, dass wir sie in beiden Beziehungen den Conservatorien und Clavierlehrern angelegentlichst empfehlen. Was man heutzutage noch technische Schwierigkeiten nennt, ist kaum vorhanden und reducirt sich auf Glätte und Reinlichkeit der Tonleitern der rechten Hand; aber ein Schüler, der eine von diesen Sonaten mit auf der Stelle richtiger Auffassung der Tact-Eintheilung vom Blatte spielt, wird dadurch eine sehr befriedigende Probe seiner bereits erlangten musicalischen Bildung ablegen.

H. Chr. Koch's Musicalisches Lexicon. Zweite, durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage von Arrey von Dommer. Heidelberg, Verlag von J. C. B. Mohr. I.—III. Lieferung. 1864. A bis Glockenspiel. 384 S. gr. 8. Preis jeder Lieferung 20 Sgr. (Das Ganze umfasst acht Lieferungen und wird im Laufe des Jahres vollendet sein.)

Heinrich Christoph Koch, ein Thüringer aus Rudolstadt, wo er im Jahre 1749 geboren wurde, als fürstlicher Kammermusicus lebte und ebendaselbst im Jahre 1816 starb, war ein tüchtiger Musiker und wissenschaftlich gebildeter Mann, der durch seine musicalisch-theoretischen Schriften, durch Abhandlungen und Kritiken in Zeitschriften u. s. w. sich grosse Verdienste um die Tonkunst erworben hat, die auch von seinen Zeitgenossen, und nicht bloss in Deutschland, sehr anerkannt und hochgeschätzt wurden. Erst in unseren Tagen ist er mehr und mehr vergessen worden, theils weil das gegenwärtige Künstler-Geschlecht sich mehr um die Ausübung der Kunst, als um ihre wissenschaftliche und ästhetische Begründung bekümmert, und zweitens, weil der Inhalt von Koch's Werken in eine Menge von Lehr- und Handbüchern über Musik durchfiltrirt worden ist, welche leichter zugänglich waren.

Sein Hauptwerk ist: „Musicalisches Lexicon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyklopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält." Frankfurt am Main, bei Aug. Hartmann d. Jüng. 1802*). — Dieses treffliche Werk erregte in der ganzen musicalischen Welt Aufsehen und schlug J. J. Rousseau's *Dictionnaire de Musique* vollständig aus dem Felde.

Eine neue Ausgabe desselben, mit Berücksichtigung der Leistungen unseres Jahrhunderts in der musicalischen Wissenschaft, zu veranstalten, war ein sehr zeitgemässer und bei der drohenden Begriffsverwirrung selbst über die einfachsten musicalischen Theoreme gewiss willkommen zu heissender Gedanke, und die Ausführung desselben scheint nach dem Inhalt der vorliegenden drei ersten Lieferungen bei Herrn Arrey von Dommer in die rechten Hände gekommen zu sein, während die Verlagshandlung durch scharfen und nicht zu kleinen Typen- und Notendruck auf sehr gutem Papier das Ihrige zu schöner Ausstattung beigetragen hat. Dass das Werk in seiner jetzigen Gestalt eine wirkliche Umarbeitung und durch Benutzung der neueren Literatur und theilweise eigene Ausführungen des Bearbeiters reichliche Vermehrung erhalten hat, können wir versichern. In Bezug auf Angabe der Quellen und der Nachweisung ausführlicherer Erörterungen dieses oder jenes Gegenstandes hätte vielleicht hier und da mehr geschehen können; so finden wir z. B. bei dem Artikel „Aesthetik" keine Angabe der Werke über musicalische Aesthetik von Hand, Hegel, Vischer u. s. w. Allein vielleicht wird das bei den einzelnen Artikeln nachgeholt, und überhaupt ist es schwierig, in solchen Sachen das Bedürfniss mit dem Raume in Einklang zu bringen.

Der Inhalt des Lexicons bezieht sich auf alle Gegenstände der musicalischen Theorie und Praxis, bei deren Erörterung dann auch das Historische in Bezug auf Entstehung, Entwicklung, Fortbildung berücksichtigt wird, während dagegen die eigentliche Geschichte der Musik

---

*) Nach einer Bemerkung des Verlegers auf dem Umschlage ist die Vorrede von Baumgart, welche die erwähnten Erläuterungen enthält, besonders für 10 Sgr. zu haben. — Vergl. Niederrheinische Musik-Zeitung, 1856, Nr. 16 und 17, über C. Ph. E. Bach's: „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen."

*) Ein Auszug daraus ist das „Handwörterbuch der Musik für Tonkünstler und Dilettanten", von ihm selbst, Leipzig, 1807, herausgegeben; ein noch mehr zusammengezogener: Ulm, 1828. — Ausserdem erschienen von H. C. Koch: Versuch einer Anleitung zur Composition. Leipzig. Drei Theile. 1782—1793. — Handbuch bei dem Studium der Harmonie. Leipzig. 1811. — Ueber Modulation vermittels des enharmonischen Tonwechsels. Rudolstadt, 1812.

und der Musiker, mithin auch alles Biographische, ausgeschlossen ist, indem dieses nicht in Koch's Plane lag und auch der neue Herausgeber mit Recht seine Arbeit auf den alten Plan concentrirt hat. Das Geschichtliche kommt nur bei Erklärung der älteren Ton-Systeme u. s. w. und bei der Beschreibung der musicalischen Instrumente in Betracht. Letztere bildet einen wesentlichen und eben so belehrenden als interessanten Theil des Werkes. Die neueren Werke, z. B. Zamminer's Buch über die Instrumente, sind überall benutzt. Dem Vorworte des Verlegers nach (der Herausgeber hat sich über die von ihm befolgten Grundsätze noch nicht ausgesprochen) werden an 370 Instrumente in dem Werke beschrieben. Auch soll als Anhang ein kurzes Verzeichniss der bedeutendsten Tonkünstler und Theoretiker mit chronologischen Daten beigegeben werden.

Wir haben also hinlänglichen Grund, dieses musicalische Lexicon allen Musikern und eben so den Dilettanten als ein vortreffliches Hülfsmittel der Belehrung in musicalischen Dingen zu empfehlen. Namentlich unterscheidet es sich auf eine höchst vortheilhafte Weise von anderen neueren compilatorischen und oberflächlichen Arbeiten ähnlicher Art. Man vergleiche z. B. die Artikel: Accent (8 Seiten), Arie (5), Ausweichung (7), Begleitung (4), Canon (11), Chor (4), Choral (5), Contrapunkt (24), Doppelter Contrapunkt (10), Dreiklang (7), Fortschreitung der Intervalle (10), Fuge (20), Geige (6), mit den ähnlichen in Bernsdorf's „Univeral-Lexicon der Tonkunst", und man wird unser Urtheil mehr als gerechtfertigt finden.

Zu näherer Einsicht in die Art und Weise der Behandlung und der Darstellung mögen einige Stellen aus den vorliegenden Lieferungen dienen.

Schluss des Artikels: Ausweichung. Zweck der Modulation in einem Tonstücke ist endlich tonliche Mannigfaltigkeit und im Weiteren Verstärkung des Ausdruckes. Mannigfaltigkeit des tonlichen Untergrundes, welchen die Tonart ausmacht, ist Nothwendigkeit, denn ununterbrochenes Verharren in einer und derselben Tonart erzeugt Monotonie. Auch die geschickteste thematische Verarbeitung und Ausgestaltung eines Tongedankens würde an einer gewissen Einförmigkeit, sogar an einem gewissen Widerspruche leiden, wenn jeder neue Satz oder jede neue Gestaltung immer wieder in derselben Tonart aufträte. Denn es würde, wenn ein Tonsatz immer in gleicher Tonart fortginge, eine der wesentlichen Modificationen fehlen, welche ein Tongedanke im Verlaufe der Entwicklung erfahren muss, um dem Kunstgefühle, auf das er wirken soll, immer neue Nahrung zuzuführen; und in einem gewissen Widerspruche steht das Auftreten neuer Gedanken oder themathischer Umbildungen zu stetem Sichgleichbleiben der Tonart, sofern die Mannigfaltigkeit jener durch die Monotonie der letzteren an ihrer vollen Geltung behindert wird. Die Tonart fordert eben so gut Entwicklung, Ergänzung und Contraste durch Einführung anderer Grundtöne, wie der Tongedanke an sich durch thematische Ausgestaltung und andere einheitliche und gegensätzliche Nebengedanken. Das zweite Thema der Sonate erscheint in der Dominant-Tonart oder, wenn der Satz in *Moll* steht, in der Parallel-*Dur*-Tonart, um durch den ergänzenden Gegensatz zwar nächstverwandter, aber doch verschiedener Tonarten tonliche Mannigfaltigkeit zu gewinnen und ebenfalls durch die andere Tonart als neue Modification des Grundgedankens charakterisirt zu werden. Tonstücke, wie z. B. manche Variationen, die beständig in derselben Tonart bleiben, leiden auch gewöhnlich an einer gewissen tonlichen Monotonie, wenn nicht ungemeine thematische Geschicklichkeit hier die Aufmerksamkeit dergestalt fesselt, dass der Mangel an tonlicher Abwechslung übersehen wird. Uebrigens bedürfen dergleichen Stücke, welche doch keine eigentliche zusammenhangende Entwicklung haben, des Tonwechsels bei Weitem weniger, als die grossen Tonformen, in denen es unmöglich und unlogisch sein würde, die gleiche Tonart durchaus festhalten zu wollen. — Weil nun bei Ausweichung in eine fremde Tonart nicht allein leiterfremde Töne auftreten, sondern auch alle im Wechsel der Tonarten beibehaltenen Töne eine andere Beziehung zu einem andern Grundtone bekommen, so wird dem Gehör der Uebergang aus einer Tonart in eine andere stets fühlbar, und eben daher kann die Ausweichung nicht nur als Mittel zur Vermeidung von Einförmigkeit, sondern auch zur Erhöhung des Ausdrucks dienen. In je entferntere Tonarten die Ausweichung vor sich geht, desto fühlbarer wird sie, weil alsdann mehr Töne der vorangehenden Tonart abgeändert werden. So macht z. B. der Uebergang von *C-dur* nach *G-dur* keinen irgendwie befremdenden Eindruck, weil nur *f* in *fis* verwandelt wird und die Tonarten im nächsten Verwandtschaftsgrade stehen. Weicht man aber von *C-dur* etwa nach *A-dur* oder *Es-dur* aus, so fühlt man sich in eine andere Tonregion versetzt, in der die verwandtschaftlichen Beziehungen bereits ihr Ende erreicht haben. Welchen Gebrauch in ästhetischer Hinsicht man von der Modulation in einem Tonstücke zu machen hat, wird auf dessen Charakter ankommen; ein ruhiger Empfindungsgang weist seiner Natur gemäss herbe, befremdende und schnell wechselnde Ausweichungen zurück und begnügt sich mit gerade so viel Modulation, als die Mannigfaltigkeit eben fordert. Heftige und leidenschaftliche Empfindungen hingegen fordern nicht nur lebhafteren tonlichen Wechsel, sondern es entsprechen ihnen auch unvermuthete, sogar herbe Ausweichungen in entferntere und fremde Tonarten.

Die Anlage der Modulation ist demnach wesentlich durch Gefühls-Inhalt und Charakter des Tonsatzes bedingt, aber auch durch dessen Umfang in gewisse Gränzen geschlossen. Denn ein etwa aus nur einer oder zwei Perioden bestehendes Tonstück bedingt nothwendiger Weise eine bei Weitem einfachere Modulation, als ein Tonstück von weitläufiger Entwicklung und vielen Perioden von verschiedenem Inhalte. Einrichtung eines, ohne zerrissen und verworren zu sein, doch reichen und mannigfaltigen Modulationsganges in einem grossen Tonstücke setzt bedeutende harmonische Gewandtheit voraus. Schon der einfache Uebergang in eine etwas entferntere Tonart kann auf so mannigfache Weise bewirkt werden, dass der Phantasie und dem Geschicke des Tonsetzers schon hier ein weiter Spielraum eröffnet ist. Und in der That vollzieht der Eine die schwierigsten Ausweichungen durchaus leicht, elegant und dabei wirkungsvoll, während der Andere stolpert und an alle Ecken stösst, wenn er durch einige Zwischen-Accorde von der Tonica in die Dominante sich begeben soll. Mannigfaltigkeit ist nun zwar Bedingung eines guten Modulationsganges in grossen Tonsätzen, aber auch bei grösster Mannigfaltigkeit soll in den Ausweichungen doch stets Klarheit und Durchsichtigkeit herrschen. Denn in noch höherem Maasse unerquicklich, als die Monotonie ermüdend, erweist sich ein fieberhaftes Herumirren aus einer Tonart in die andere — meist eine Folge gewaltsamer Anstrengungen eines schwachen Erfindungs-Vermögens. Ueberladung mit Modulation hebt sich selbst auf. Es kann schliesslich von Wirkung nicht mehr die Rede sein, wenn ein Effect den anderen und eine Tonart die andere verjagt, und noch weniger von Kunstreinheit, wenn die äussersten Hülfsmittel aufgeboten werden müssen, um irgend etwas herauszubringen, das in einem solchen rumorenden Chaos doch überhaupt noch einen Effect macht, gleichviel, wie er beschaffen ist. Der echte Künstler aber wird auch hier mit Wenigem viel ausrichten; seine Einfachheit wird stets einen grösseren wirklichen Reichthum in sich bergen, als alle prätentiöse Zerfahrenheit, deren Armuth auch der weniger Scharfsichtige bald auf den Grund kommt, wenn der erste überraschende und frappirende Eindruck vorüber ist.

Aus dem Artikel: Arie. 2) Die Arie in freierer Form. Die Form der „grossen Arie" mit *Da capo* war eben in dem Falle die schicklichste, wenn der Dichter, wie in der grossen Arie gewöhnlich, das Wesentliche der vorhandenen Empfindung in den ersten Theil gelegt, im zweiten aber nur eine besondere Modification derselben, die auch ein Contrast sein konnte, ausgedrückt hatte. Es kam dann für den Dichter und Musiker darauf an, diese Nebenempfindung des zweiten Theiles so zu wenden, dass, indem die Stimmung unwillkürlich wieder in den Zustand der Empfindung im ersten Theile zurückgelenkt wurde, die Wiederholung des ersten Theiles nicht nur ganz und gar nichts Gezwungenes hatte, sondern sogar mit innerer Nothwendigkeit von selbst sich ergab. Da aber die Form einer Arie, als die eines nur durch Empfindungsweise, Individualität und Charakter der Person bedingten freien Gesanges, nothwendiger Weise von der Art und dem Verlaufe der auszudrückenden Empfindung abhängig und kein Schema ist, in welches alle Arten von Empfindungen, eine wie die andere, nur einregistrirt werden, bildeten sich nach und nach Abweichungen von der Form der grossen Arie, wenngleich diese stets die grundlegliche blieb und auch noch vielfach ausgeübt wurde. Denn es konnte vorkommen, dass an Stelle des ersten Theiles der zweite Theil des Textes eine weitere musicalische Ausführung erforderte, indem in ihm und nicht im ersten Theile die eigentlichen Höhepunkte der Empfindung lagen. Ferner musste bei vielen Texten die genaue Wiederholung des ersten Theiles zweckwidrig und, bei allen Arien ohne Unterschied angebracht, langweilig werden und die Freiheit des Ausdruckes beschränken. Daher hat man später, schon gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts, angefangen, die Form dergestalt abzuändern, dass der zweite Theil ebenfalls mehr ausgeführt wird, worauf dann, wenn der Text überhaupt Wiederholung des ersten Theiles fordert, statt eines genauen *Da capo* mehr nur eine freie Repetition im Sinne der modernen Sonate eintritt, etwa der erste Hauptsatz der Musik und des Textes als letzte Periode der Arie nochmals durchgeführt und dann ein freier Schluss angefügt wird. Macht aber bei einem zweitheiligen Texte der Inhalt des zweiten Theiles keine Wiederholung des ersten nothwendig, so pflegt die Arie in neuerer Zeit auch nur aus zwei Theilen zu bestehen, die Repetition ganz zu unterbleiben. Jeder Theil des Textes wird für sich ausgeführt und zergliedert. Dabei hat zuweilen der erste Theil langsame oder mässige, der zweite geschwindere Bewegung. Auch bedient man sich, wenn die Einrichtung des Textes es wünschenswerth macht, wohl hier und da einer rondoartigen Form. Ueberhaupt ist diese in neuerer Zeit aus der grossen Arie hervorgegangene eigentliche dramatische Arie eine der allerfreiesten Formen, die ihrer Bestimmung nach so viele Gestaltungen annehmen muss, als es verschiedene individuelle Empfindungen auszudrücken gibt, desshalb auch nur die allgemeinen Umrisse der Form, und auch diese nur modificirt, einhalten kann. Die grosse Arie war von bei Weitem allgemeinerem Wesen, noch nicht so durch und durch Charakterzeichnung, als die weitaus mehr durch die Person und dramatische Situation bestimmte dramatische Arie.

Ihrer ästhetischen Geltung nach ist die Arie, und speciel die dramatische Gattung derselben, austragender

musicalischer Ausdruck eines Gefühlszustandes einer bestimmten Person in vollkommen entwickelter Kunstform. Ihren Inhalt bilden keine vorübereilenden und schnell wechselnden, entstehenden und plötzlich wieder verlöschenden Gefühlsregungen, sondern die Gefühle haben nach mancherlei Vorgängen zu einem festen Zustande (der darum doch ein leidenschaftlich sehr bewegter sein kann) sich concentrirt. Der in der Arie ausgedrückte Zustand ist Resultat einer Reihe voraufgegangener Gefühle, die Arie daher Höhepunkt eines ganzen inneren Herganges, wie auch einer Scene in Betreff ihrer Stellung im dramatischen Tonwerke. Folglich ist die Forderung Richard Wagner's, sie aus der Oper zu verbannen, offenbarer Unverstand. In ihr kommt das, was in der betreffenden Person durch die voraufgehenden Ereignisse vorbereitet ist, zu möglichst vollständigem und allseitigem musicalischen Ausdrucke. Dieser musicalische Ausdruck aber kann nicht Recitation sein, denn solche dient nur unfertigen, nicht bereits in sich beschlossenen und beharrenden Stimmungen, sondern er kann nur als breit und voll ausgebildete Melodie sich kundgeben. Allgemein liedartig aber kann er auch nicht sein, denn der Gefühlszustand in der Arie ist keine ganz allgemein lyrische Stimmung, sondern einer bestimmten Person mit kenntlich ausgeprägten individuellen Eigenthümlichkeiten, also einem Charakter eigen. Daher erhebt sich die Arie auch weit über das sonst gleich ihr melodisch ausgebildete, durchcomponirte Lied dadurch, dass sie Charakterzeichnung ist. In der Arie gibt also, um es noch einmal zusammen zu fassen, eine Person denjenigen Gefühlszustand, in welchen sie durch Veranlassung des Inhaltes der dramatischen Scene und des ganzen Stückes versetzt worden ist, in völlig ausgeführtem und durchbildetem Gesange bis zur völligen Ausgiessung ihres Herzens kund. Besonders gilt dieses von der dramatischen Arie; denn, wie vorhin schon bemerkt, die grosse Arie, wie sie namentlich als Kirchen-Arie und in der Cantate erscheint, ist häufig gar nicht an eine bestimmte handelnde und leidende Person geknüpft, sondern eben so häufig nur Ausdruck eines allgemeinen Gefühls-Inhalts durch eine einzelne Stimme, und das, was sie etwa von dramatischer Wirkung hat, rührt dann in solchen Fällen auch mehr nur von ihrer Stellung im Tonstücke und von Einzelheiten des Ausdrucks her; ausgeprägte individuelle Charakteristik, Product des Fühlens einer bestimmten handelnden oder leidenden Person ist sie wenigstens nicht jederzeit. Noch deutlicher wird das Wesen der Arie als charakteristisch durchbildeter Einzelgesang durch einen Vergleich mit dem Chor. Im Chor, wo die Empfindung einer ganzen Volksmenge ausgedrückt wird, können nur die hervortretendsten Modificationen der allgemeinen Empfindung und nur die hervorstechendsten Züge der individuellen Empfindungsarten einzelner Gruppen dieser Menge ausgedrückt werden. Die feineren Modificationen der Empfindungen jedes besonderen Gliedes würde weder die Tonkunst in der Darstellung des Stromes der allgemeinen Empfindung ausdrücken, noch der Zuhörer fassen können. Ganz anders aber verhält es sich in der Arie, welche der einzelnen Person angehört: hier stehen der Darstellung auch der feinsten Modificationen der Empfindung keine derartigen Hindernisse entgegen, wie im Chor; daher kann und muss ihr Gesang auch nicht bloss die hervorstechenden allgemeinen Züge der Empfindung, sondern auch diejenigen speciellen enthalten, die als besondere Kennzeichen der Empfindungsweise einer bestimmten Person erscheinen. Durch jene völlige Ausgiessung des Herzens in freier Melodie, welche die Arie charakterisirt, ist denn auch ihr melismatischer Stil entstanden und, wenn er in den Gränzen des guten Geschmackes bleibt, auch gerechtfertigt. Das Gefühl ergiesst sich eben unmittelbar in Tönen, malt seinen Zustand durch die ihm direct adäquate Tonbewegung, ohne an die Zuhülfenahme des Wortes als begriffliche Verdeutlichung weiter zu denken. Unzweifelhaft kann die Coloratur in diesem Sinne von höchster Ausdrucksfähigkeit sein, womit ihrer geschmackwidrigen Uebertreibung noch keineswegs das Wort geredet ist (s. Coloratur). Die ebenfalls viel besprochenen und häufig verurtheilten Textwiederholungen (s. daselbst) sind in der Arie auch nicht zu vermeiden. Denn ein ihrer Breite entsprechender Redesatz würde weitschweifig, überdies oft unbequem in musicalische Form zu bringen sein, während hingegen ein kurz und präcis gefasster Redesatz, der den Gefühlsinhalt klar und bestimmt ausdrückt, der melodischen Gruppirung keine Schwierigkeiten in den Weg legt. Nur dürfen die Textwiederholungen kein beständiges Wiederkäuen einzelner Worte sein und sinnlose Satzverrenkungen nach sich ziehen. — Instrumental-Begleitung ist der Arie nothwendig u. s. w. (s. Begleitung).

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das Horn-Quartett der fürstlich Lippe-Detmold'schen Hofcapelle — die Herren Cordes, Müller, Lange, Wolff — hat sich hier und in Düsseldorf mit grossem Beifalle hören lassen.

Wiesbaden. Am 28. Juli verschied hier in Folge eines Herzleidens Joh. Hermann Kufferath, ein Schüler Spohr's, Ritter des Ordens der Eichenkrone und Verdienst-Mitglied des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst. Von 1830 bis 1864 war er Dirigent der Stadt- und Studenten-Concerte, des Gesangvereins und der Gesangschulen in Utrecht. Biographische Nachrichten über dessen Leben und Wirken s. Niederrh. Mus.-Ztg., 1863, Nr. 27, S. 211—213.

Tonkünstler-Versammlung in Karlsruhe. Diese Versammlung wird in den Tagen vom 22. bis 25 August in Karlsruhe Statt finden. Zur Aufführung in den grossen Concerten sind unter Anderem folgende Orchesterwerke mit Soli und Chor in Vorschlag gebracht: Der 13. Psalm von Fr. Liszt; Bruchstück aus einer Messe von A. Fischer, Organist in Dresden; Chöre von Jensen in Königsberg. Von reinen Orchesterwerken: „Festmarsch" von E. Lassen; Ouverture zu „Tasso" von H. Strauss jun. in Karlsruhe; „Des Sängers Fluch", Ballade von H. von Bülow; Ouverture zu Puschkin's Drame „Boris Godunow" von Y. von Arnold aus Petersburg; Fragment aus der Sinfonie „Columbus" von J. J. Abert in Stuttgart; Hochzeitsmarsch zu Hebbel's „Nibelungen" von O. Bach; Marsch zu dem Drama „Maria von Ungarn" von H. Gottwald in Breslau; „Mephisto-Walzer", Episode aus Lenau's „Faust" von Fr. Liszt; Ouverture von M. Seifriz, Hof-Capellmeister in Löwenberg u. s. w. Eine bestimmte Auswahl wird jedoch erst getroffen werden. Von Concertstücken für einzelne Instrumente mit Orchester wurden gewählt: Concert für Pianoforte von Ingeborg von Bronsart in Königsberg; Concert für Violoncelle von R. Volkmann in Pesth; erstes Concert für Pianoforte von F. Kiel in Berlin; „Der Todtentanz", Concertstück für Pianoforte und Orchester von Fr. Liszt. — Für die Kammermusik-Concerte sind unter Anderem folgende Werke vorgeschlagen: Sonate für Pianoforte und Violine von F. Kiel; Sonate für Pianoforte (An R. Schumann) von Fr. Liszt; Concertstück für zwei Pianoforte von demselben; Sonate für Pianoforte von Julius Reubke († am 3. Juni 1858); Trio für Pianoforte, Violine und Viola von Ernst Naumann, Musik-Director in Jena; Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von H. von Bronsart in Königsberg. An den Solo-Vorträgen werden sich betheiligen: Herr Concertmeister Kömpel aus Weimar, Herr und Frau Langhans aus Hamburg, Herr und Frau Pflughaupt aus Aachen, Herr H. von Bülow, Fräulein Alide Topp aus Stralsund, die Herren Hof-Capellmeister Seifriz und Kammer-Virtuose Popper aus Löwenberg, Herr Musik-Director Lassen aus Weimar, Herr Reményi, Violin-Virtuose, Herr Schild aus Solothurn. — Vorträge sind bis jetzt angemeldet: von Herrn Professor Eckhardt in Karlsruhe: Ueber die Zukunft der Musik und deren Aufgaben, namentlich in Bezug auf Kirchenmusik, Oratorium und Oper; von Herrn Musik-Director Weitzmann: Ueber den Ursprung des Claviers; von Herrn von Arnold: Ueber Musikschulen.

So grossartige Dimensionen, wie das diesmalige „eidgenössische Sängerfest", hat noch keines der bis jetzt in der Schweiz gefeierten Sängerfeste gehabt. Im Ganzen haben sich nicht weniger als 81 Vereine mit 3200 Mitgliedern zur Theilnahme gemeldet. Von ausländischen Gästen nenne ich den „Bodan" von Constanz, ein Quartett von Offenburg, die „*Harmonie suisse*" von Paris, die „*Société chorale*" aus Strassburg, die „Harmonie" und den „Cäcilien-Verein" von Mühlhausen, den „Liederkranz" von Stuttgart mit Musikcorps, die „Concordia" und die „Liedertafel" von Freiburg im Breisgau und den „Sängerverein" von Bregenz. Es war ein erfreuliches Zeichen der Verschmelzung und Verbrüderung der drei Nationalitäten der Schweiz, dass ihr romanischer Theil diesmal eine ausserordentlich grosse Anzahl Sänger nach Bern gesandt hatte, welche Erscheinung bei ihrer Ankunft auf dem Bahnhofe ein Redner in trefflicher Weise hervorhob. Die Uebergabe der Centralfahne erfolgte durch Herrn Nationalrath Gaudenz von Salis, einen Enkel des rhätischen Dichters, an den neuen Fest-Präsidenten, Bundesrath Schenk, welcher dann die Gäste herzlich begrüsste. Was die Leistungen der verschiedenen Vereine betrifft, so wird ihnen von Laien und Fachmännern alle Anerkennung zu Theil. Namentlich hörte ich von einem Manne, dessen Urtheil in diesen Dingen maassgebend genannt werden darf, mit grosser Freude die Bemerkung, der Volksgesang habe seit dem letzten „eidgenössischen Sängerfeste" durchgängig bedeutende Fortschritte gemacht.

Dem Vernehmen nach ist der Intendant des Hoftheaters in Stuttgart, Baron v. Gall, in den Ruhestand getreten.

Conservatorien der Musik. In der oben angezeigten neuen Ausgabe von Koch's musicalischem Lexicon äussert der Herausgeber sich unter dem Artikel „Conservatorium", nachdem er die Anstalten der Art in Italien und Paris und in Prag besprochen, nur allgemein über die übrigen, in neuerer Zeit in Deutschland errichteten Conservatorien, von denen nach seiner Meinung das zu Leipzig „den ersten Rang einnimmt". Weshalb? „Weil alle Schüler ohne Ausnahme wenigstens am Harmonie-Unterricht Theil nehmen müssen, überhaupt die Composition besonders gepflegt, mithin eine tiefer gehende Kunstbildung wenigstens principiel angestrebt wird." Dieser Ausspruch beruht unmöglich auf einer wirklichen Kenntniss der deutschen Conservatorien und ist mithin leichtsinnig absprechend, denn wir glauben kaum, dass irgend eine Anstalt, welche sich den Namen Conservatorium beilegt, ihre Schüler von dem Cursus der Harmonielehre dispensire; von den meisten wissen wir es eben so bestimmt, wie von dem Conservatorium in Köln. — Bei Erwähnung mancher mit Recht gerügter Mängel solcher Anstalten im Allgemeinen heisst es u. A.: „Die Lehrgegenstände sind in allen die nämlichen. Auch der „„Geschichte und Aesthetik"" begegnet man darunter, oder richtiger wohl nur dem, was der eine oder andere der Lehrer davon sich einbildet und seinen Schülern weismacht. Auf welcher Stufe z. B. die Geschichte im leipziger Conservatorium steht, kann man sich hinlänglich vergegenwärtigen, wenn man die daselbst als Leitfaden eingeführten „„Grundzüge u. s. w. von Brendel"" nur auf einen Moment in die Hand nimmt." — Ferner: „Auf Beschäftigung mit der Kunstwissenschaft und Literatur, die doch entschieden zum gebildeten Künstler gehört, wird meist gar nicht gesehen; es herrscht in Dingen, die nicht speciel die technischen Fächer der Composition und des Instrumentenspiels betreffen, für gewöhnlich eine beispiellose Unwissenheit unter Conservatoriums-Zöglingen. Möglich, dass man daselbst noch der Ansicht ist, der Künstler brauche nichts zu wissen u. s. w. Auch müsse man über die Einseitigkeit und den modernen Charakter der Kunsterziehung selbst in namhafteren Musikschulen erstaunen" u. s. w. — Da nun Herr von Dommer bis jetzt in Leipzig gewohnt und nur das Conservatorium in Leipzig genauer kennen gelernt hat, so kann er alle Wahrnehmungen, die ihn zu diesen Aeusserungen veranlassen, nicht wohl anderswo als bei dem Conservatorium, das nach seiner Meinung „den ersten Rang" einnimmt, gemacht haben. Was berechtigt ihn aber zum Generalisiren??

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 34. KÖLN, 20. August 1864. XII. Jahrgang.

Felicien David.

Felicien David wurde den 8. März 1810 zu Cadenet im Departement Vaucluse im südlichen Frankreich geboren. Sein Vater war Musiker und gab dem Knaben, der in den Kinderjahren schon eine entschiedene Neigung zur Musik zeigte, den ersten Unterricht in den Elementen derselben, ehe er noch das vierte Lebensjahr vollendet hatte. Kaum fünf Jahre alt, hatte er das Unglück, seinen Vater zu verlieren. Eine um viele Jahre ältere Schwester nahm sich des so früh verwaisten und mittellosen Knaben an und erzog ihn in ihrem Hause.

Die Natur hatte ihn mit einer schönen Stimme begabt, und dies verschaffte ihm in seinem achten Jahre Aufnahme als Chorknabe in die Gesangschule der Kirche zum heiligen Erlöser in Aix, wo er sich sehr bald durch seine schöne Stimme und seine musicalischen Fortschritte auszeichnete. Bei seinem Austritte aus der Chorschule im Alter von fünfzehn Jahren las er vortrefflich vom Blatte und hatte sich eine Menge von Kenntnissen in praktischen musicalischen Dingen erworben. In der genannten Kirche war es Gebrauch, den Chorknaben, die eine gewisse Zeit lang darin ausgehalten hatten, ein Stipendium zu bewilligen, um ihre wissenschaftliche Ausbildung im Jesuiten-Gymnasium fortzusetzen. David genoss diese Unterstützung, aber nach drei Jahren verliess er die Schulstube, um sich seiner Neigung zur Tonkunst hinzugeben.

Bald zwang ihn jedoch die Sorge für seinen Lebensunterhalt, sich um die Stelle eines Schreibers bei einem Advocaten zu bewerben. Aber, wie vorauszusehen, die Arbeit auf dem Bureau sagte seiner Natur noch weniger zu, und er entzog sich ihr sogleich, als ihm die Stelle eines zweiten Orchester-Dirigenten an dem Theater zu Aix angetragen wurde. Mittlerweile wurde die Capellmeister-Stelle an der Kirche zum heiligen Erlöser erledigt, und David erhielt sie im Jahre 1829.

Allein in diesem Wirkungskreise fühlte er erst recht das Bedürfniss, seine Kenntnisse zu erweitern, um die Gedanken seiner lebhaften Phantasie regelrecht zu ordnen und aufzuschreiben; er sehnte sich nach einem tüchtigen Lehrer und hoffte diesen nur in Paris zu finden. Aber um in Paris zu leben, fehlte es ihm an Geld. Freilich hätte sein reicher Oheim ihm die Mittel geben können, allein er war geizig und zähe und begriff die Sehnsucht einer Künstlerseele nach Höherem nicht. Nach vielem Drängen liess er sich endlich bewegen, ihm fünfzig Francs monatlicher Unterstützung zu bewilligen. Das war freilich sehr wenig, aber dennoch zögerte David keinen Augenblick, sich zu entschliessen, seine Stelle aufzugeben und nach Paris zu gehen.

Er kam an, stellte sich Cherubini vor, ersuchte ihn um Durchsicht seiner Compositions-Versuche und wurde auf das Conservatorium aufgenommen. Er war damals zwanzig Jahre alt. Sein Lehrer in der Composition wurde Fétis; einen Cursus im Orgelspiel machte er in einigen Monaten bei Benoist durch und nahm auch noch bei Reber Privatstunden, um so bald wie möglich sein Ziel zu erreichen. Seine Fortschritte waren reissend, als plötzlich seine Zukunft vernichtet schien, da sein Oheim ihm die kleine monatliche Unterstützung entzog, von welcher er kärglich genug lebte. Indessen David verzweifelte nicht; er bewarb sich um Unterrichtsstunden im Clavierspiel und in der Harmonielehre, und erhielt deren genug, um seine Bedürfnisse, die von je her sehr gering waren, vom Ertrage zu bestreiten.

Um diese Zeit stand der Saint-Simonismus in Paris in seiner Blüthe und machte bei jugendlich lebhaften und phantastischen Naturen viele Proselyten. Verleitet durch die falschen Prophezeiungen der Häupter desselben über einen neuen Messias und seine neuen Apostel, liess sich Felicien David in die Genossenschaft aufnehmen. Sein Enthusiasmus liess ihn übersehen, dass die Reform der

menschlichen Gesellschaft, welcher er sein Dasein widmen wollte, auf dem Nützlichkeits-Princip beruhte und nur eine Form des Socialismus war, deren Lehren schnurstracks der Bedeutung der Kunst im Leben entgegenliefen. Er sah darin nur die verlockende Seite der Sitteneinfachheit, der Brüderlichkeit, und ergriff mit Begeisterung die Gelegenheit, die Gesänge für den neuen Cultus zu componiren. Die Apostel der neuen Lehre, etwa vierzig an der Zahl, hatten nach mancherlei Wechsel ihrer Lage und dem Scheitern ihrer weit aussehenden socialistischen Plane zuletzt zu Menilmontant bei Paris sich ein Asyl gegründet. Dort componirte David mehrere Hymnen für vierstimmigen Männerchor; jedes Gesangstück hatte seine Bestimmung für die verschiedenen Arbeits-Abschnitte des Tages, und die Adepten sangen sie im Chor. David schrieb dreissig solcher Hymnen, denen später ein anderer Text untergelegt worden ist und die unter dem Titel *Ruche harmonieuse* („Harmonischer Bienenkorb") in Druck erschienen sind.

Bekanntlich schritt die Regierung am Ende gegen die Secte ein, und nach ihrer Verurtheilung im Jahre 1832 den 27. August vertheilten sie sich in verschiedene Gruppen und verliessen Frankreich mit dem Entschlusse, ihr Evangelium anderen Nationen zu predigen. Der Vater Enfantin ging nach Africa, wo er später eine Stelle in der Verwaltung von Algier annahm, und Felicien David schloss sich der Gruppe an, die sich den Orient zum Schauplatze ihres Wirkens gewählt hatte.

Auf der Reise von Paris nach Marseille gab David in den bedeutenderen Städten Concerte, deren Ertrag in die allgemeine Casse der kleinen Gesellschaft floss. Die Einnahmen waren meistens beträchtlich, da eine Menge von Neugierigen herbeiströmte, mehr um die sonderbaren Philosophen zu sehen, als um ihre Musik zu hören. In Lyon und in Marseille fanden sie viele Freunde und wurden gut aufgenommen. Jedoch war dies nicht überall der Fall; in Avignon z. B. entgingen sie nur mit Mühe der fanatischen Verfolgung des Pöbels.

In Konstantinopel wurden sie durch ihre Proselytenmacherei der Regierung verdächtig; man zog sie gefänglich ein und entliess sie nach einiger Zeit mit der Weisung, die Stadt zu verlassen. Sie gingen nach Smyrna und von da nach Aegypten. Ihre Bekehrungs-Versuche hatten nirgends Erfolg, so dass ihre Existenz schwierig und oft peinlich ward.

David sammelte indess auf diesen Reisen die orientalischen Melodieen, die er benutzte und später in seine Tonwerke verflocht oder wenigstens ihren Charakter nachahmte. In Smyrna und in Cairo gab er auch Unterricht in der Musik. Der Vicekönig Mehemed Ali nahm die Gesellschaft gut auf und mehrere Mitglieder derselben traten in seine Dienste. David ging mit einem einzigen Gefährten nach Ober-Aegypten; aber als sie bald das rothe Meer erreicht hatten, zwang sie die Pest, umzukehren. Sie schlossen sich einer Carawane an, welche durch die Wüste nach Syrien zog. Bis jetzt war es David noch immer gelungen, ein Pianoforte, das ihm in Lyon geschenkt worden war, mitzuschleppen; auf der Reise durch die Wüste aber wurde das Instrument ein Opfer der Rohheit und des Aberglaubens einer Beduinenhorde, die es in der Meinung, dass ein böser Geist darin hause, zertrümmerte. Mit Mühe und Noth und nicht ohne Gefahr erreichte er die Hafenstadt Beyrut und schiffte sich ein, um nach Marseille zurückzukehren.

Wir sehen also, dass Felicien David's später vorwiegende musicalische Richtung auf ein eigenthümliches Colorit seiner Compositionen, auf persönlicher Anschauung des Orients und eigenen Erlebnissen, Wahrnehmungen und Sammlungen beruht, dass sie nicht einen reflectirten Vorsatz oder eine Laune der Phantasie zum Grunde gehabt, sondern sich aus den Schicksalen seines Lebens entwickelt hat. Ein fast dreijähriger Aufenthalt im Morgenlande war die natürliche Quelle des Charakters, den er nachher mehreren von seinen Werken und namentlich dem berühmtesten, welches er „*Le Désert*" („Die Wüste") nannte, zu geben mit Glück versuchte. Beiläufig gesagt, ist es zu verwundern, dass noch keiner von den Künstlerroman-Fabricanten unserer Zeit über Felicien David hergefallen ist, dessen Leben so reichen Stoff bietet. Mögen wir nur nicht durch diesen Aufsatz irgend einem Heribert oder Genossen dazu Veranlassung geben!

In Marseille und der Provence hielt sich David nur kurze Zeit auf, um Verwandte und Freunde wieder zu begrüssen; schon im August 1835 traf er in Paris ein. Bald darauf gab er unter dem Titel „*Mélodies orientales*" eine Sammlung von Liedern heraus, die einzige Frucht seines Aufenthaltes im Morgenlande. Allein seine Zeit war noch nicht gekommen, der Erfolg dieser Veröffentlichung entsprach keineswegs seinen Erwartungen.

Enttäuscht, aber nicht entmuthigt, ging er zu einem Freunde aufs Land und brachte dort einige Jahre in völliger Zurückgezogenheit zu, arbeitete aber fleissig daran, sein Talent durch Uebung im Schreiben zur Reife zu bringen. Hier schrieb er seine erste Sinfonie in *F* und eine zweite in *E*, 24 kleine Quintette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, 2 Nonetto's für Blas-Instrumente, mehrere andere Stücke für Instrumental-Musik und viele Romanzen und Lieder, von denen später gar manche, z. B. „Der Pirat", „Die Zigeunerin", „Der Beduine", „Der gefallene Engel" und besonders „Die Schwalben" sehr gesucht waren.

Von Zeit zu Zeit kam er nach Paris, um dort seine Sachen, namentlich die Lieder, drucken zu lassen, allein sie verloren sich in der Masse des Producirten. Erst im Jahre 1838 brachte er es dahin, dass seine erste Sinfonie in den Concerten zur Aufführung kam, welche damals ein gewisser Valentino dirigirte, und im folgenden Jahre brachte Musard eines von David's Nonetten.

Allein es verflossen noch sechs volle Jahre, seit seiner Rückkehr aus dem Orient neun Jahre, ehe der muthvolle Künstler die Früchte seiner andauernden Studien und seines Glaubens an sich selbst ärnten sollte.

Am 28. December 1844 wurde seine Sinfonie-Ode *Le Désert* zum ersten Male gegeben, und zwar in einem Concerte des Conservatoires. In diesem für David entscheidenden und denkwürdigen Concerte fand einer von jenen auffallenden plötzlichen Uebergängen von der Vernachlässigung und Geringschätzung eines Talentes durch das Publicum zum begeisterten Enthusiasmus Statt. Ja, dieser Enthusiasmus blieb nicht bei der Bewunderung stehen, er ging in der That bis zu einer Art Wahnsinn. Die Presse theilte die excentrische Stimmung der Zuhörerschaft; die *Gazette musicale* theilte den ungeheuren Erfolg in folgenden Ausdrücken mit: „Platz, Platz, meine Herren! sage ich Ihnen. Oeffnen Sie die Reihen, treten Sie bei Seite! Noch einmal Platz, breit und schön, denn ein grosser Tondichter ist uns geboren, ein Mann von eigenthümlicher Macht, von ganz besonderem Gepräge, eines von den so seltenen Talenten, welche auf der Stelle einen gedrängt vollen Saal bezaubern, erschüttern, beherrschen, ihm den lauten Schrei der Bewunderung und des Erstaunens entreissen und in kaum zwei Stunden eine allgemeine Popularität erobern. Und das ist kein Vorurtheil, keine Verblendung, keine Uebertreibung, es ist die reine Wahrheit über einen Erfolg, den wir noch nie so unvorbereitet, so vollständig, so betäubend erlebt haben. Die Ohren klingen uns noch von den stürmischen Ausbrüchen des Applauses: es war eine unwiderstehliche Wirkung, die Alle ohne Ausnahme hinriss, und zugleich der freie, aufrichtige Ausdruck einer wahren und tiefen Erregung" u. s. w.

Nach diesem über alle Maassen glänzenden Erfolge im Conservatoire musste man andere Concerte veranstalten, um die Neugier des Publicums zu befriedigen. Sie fanden im Saale Ventadour Statt, und die Menge strömte etwa vier Wochen lang dorthin und wurde der enthusiastischen Beifallsbezeigungen nicht müde. Das Uebermaass hat in allen Dingen seine schlimme Seite, die Reaction bleibt nie aus. Das musste auch David erfahren, namentlich durch seine nachherigen Compositionen, in denen in technischer Hinsicht wohl ein Fortschritt sichtbar ist, die aber trotzdem keine ähnliche Aufnahme fanden.

David bereiste im Jahre 1845 Deutschland und führte seine „Wüste" in Leipzig, Berlin, Breslau, Frankfurt u. s. w. auf. Das deutsche Publicum verkannte sein Talent und die einzelnen Schönheiten des Werkes nicht, blieb aber von der fanatischen Bewunderung der Pariser weit entfernt. Die Kritik sprach sich sogar theilweise sehr streng dagegen aus: man warf dem Componisten vor, dass er mehr durch die arabischen Melodieen und die recitativische Declamation des Gedichtes wirke, als durch musicalische Gedanken und deren geschickte Behandlung und Verarbeitung.

Wenn die Franzosen, z. B. Fétis in dem Artikel über Félicien David in seiner *Biographie universelle*, sagen, dass die deutschen Kritiker in der Regel zu wenig Rücksicht auf die Gattung eines Musikstückes nehmen, so haben sie allerdings Recht; gibt es doch noch heute bei uns Musikgelehrte und schaffende Tonsetzer, welche z. B. der ganzen Gattung der komischen Oper ihr Recht widerfahren zu lassen geradezu unfähig sind, ja, Wagner und Genossen werfen sie ganz aus der dramatischen Musik heraus. So hat man auch bei David's „Wüste" zu wenig berücksichtigt, dass darin nicht eine Sinfonie in classischer Form, deren Sätze thematisch durchgeführte Motive enthalten, gesucht werden darf, sondern ein Tongemälde, zu dessen Ausführung die Mittel der Poesie, des Gesanges und der Instrumental-Musik vereint angewandt wurden, das folglich keineswegs als eine reine Instrumental-Musik beurtheilt werden darf. Man kann die Form missbilligen — denn jedes Programm zu einer Musik ist immer eine Beschränkung der Musik selbst, aber die Kritik des Inhalts muss der gewählten Form Rechnung tragen. Uebrigens hat man in Deutschland im Allgemeinen doch das Talent David's in seinem Werke durchaus nicht verkannt, die „Wüste" ist häufig und auch meist mit Beifall aufgeführt worden; aber sie hat in Deutschland eben so wie in Frankreich ihre Zeit gehabt, und dass sie jetzt, nach zwanzig Jahren, so gut wie verschollen ist, beweist freilich — wenn man auch dem flüchtigen Zeitgeiste und der Sucht nach Neuem, die keine ruhige Befriedigung mehr kennt und in den Erscheinungen der Kunst wie im Leben selbst zu keinem Momente mehr sagt: „Verweile doch, du bist so schön!" — wenn man diesem Geiste auch einen Theil der Schuld des schnellen Vergessens zuweist, dennoch, dass die Composition eben nicht das Werk eines Genius war, sondern mehr durch Ueberraschung und Fremdartigkeit wirkte, als durch Tiefe des Inhalts der gewählten Form. In der Form selbst war Hector Berlioz bekanntlich dem Félicien David schon vorausgegangen, dessen Programm-Sinfonieen mit Vocalsätzen: *Episode de la vie d'un artiste — Le retour à la vie — Harold — Roméo et Ju-*

liette, in den Jahren 1829 bis 1839 der „Wüste" vorausgegangen waren.

In der „Wüste" hatte David wenigstens noch ein Programm gewählt, das sich durch eine geschickte Zusammenstellung von Scenen und Situationen für den musicalischen Ausdruck eignete. Das Glück aber, das er damit gemacht hatte, verleitete ihn zu Compositionen über kolossale Stoffe, die kaum ein Epos, geschweige denn die Musik bewältigen kann. Zunächst schrieb er ein Oratorium: „Moses auf dem Sinai", dessen Aufführung zu Paris (1846) aber eine sehr kalte Aufnahme fand. Er glaubte desshalb, zu dem mit so viel Glück angeschlagenen Gesang-Sinfonie-Stil zurückkehren zu müssen, aber sah nicht ein, dass auch dieser nur durch seine Neuheit und das orientalische Colorit überrascht hatte, und vergass die alte Regel: *Non bis in idem*, oder: „Wird man wo gut aufgenommen, muss man nicht gleich wieder kommen." Dieses Mal sollte nichts Kleineres als die Entdeckung von America ihn begeistern. Allein sein „Christoph Columbus" segelte zwar ein paar Mal in den Concertsälen auf und ab, aber ohne das Land zu finden, wo er mit jubelndem Zurufe aufgenommen worden wäre, so viel Mühe sich auch die befreundeten Journale gaben, stets die hoffnungsvollsten Berichte über die Entdeckungsreise zu drucken. Das Werk ist uns bei einer guten Aufführung desselben in Paris als das schwächste, das wir von David kennen, vorgekommen; auch sind die Versuche, ihm dort wieder einmal Leben zu verschaffen, stets gescheitert.

Im Jahre 1848 brachte David ein neues oratorisches Werk: „*L'Éden*" („Das Paradies"), zur Aufführung; er hatte es weder Oratorium, noch Cantate, noch Sinfonie-Ode genannt, sondern *Mystère*. Man weiss, dass im Mittelalter unter dem Namen „Mysterien" dramatische Vorstellungen religiöser Stoffe in den Klöstern und auch öffentlich gegeben wurden; der Name wurde von David wieder hervorgeholt, um durch sein geheimnissvolles Dunkel zu imponiren. Der alt-neue Titel verlieh indess dem Werke eben so wenig Werth, als ein antiker Schrank mit dem schönsten Schnitzwerk den Inhalt der darin aufbewahrten Manuscripte veredelt. Das „Eden" hatte keinen Erfolg, wovon denn auch die politischen Verhältnisse von 1848 wenigstens einen Theil der Schuld getragen haben mögen. Die Gattung aber fand ihren Nachahmer: im Jahre 1850 brachte Giulio Alary noch einmal ein „Mysterium" von seiner Composition zur Aufführung: es hiess „Die Erlösung" und hatte fünf Acte nebst Prolog und Epilog — alles Musik, theils Sinfonie, theils Solo-, theils Chorgesang. Der Prolog enthielt nichts Geringeres als die Einsetzung des Abendmahls und den Gesang der Apostel. Im Laufe der opernhaften Handlung erscheint Jesus auf dem Oelberge (Gebet mit Horn-Solo), vor Gericht, am Kreuze (die sieben Worte); die Soli sind ferner dem Petrus, Judas, der Maria, der Magdalena und drei allegorischen Figuren: „Glaube, Liebe, Hoffnung", die ein „mystisches Terzett" vortragen, zugetheilt. Chöre singen die Engel, die Juden, die Soldaten, die Hirten, die Seelen („mystischer Chor der Seelen"!); als Contrast: „cynischer Chor des Volkes" auf dem Wege nach Golgatha, Würfeln der Soldaten um den heiligen Rock — und was des Unsinns und der Entweihung des Heiligen in Religion und Kunst mehr ist. Nimmt man nun hinzu, dass Alary ein Componist der italiänischen Schule ist, und dass selbst die Franzosen in dem Werke zu viel „leichte Melodieen" und den Stil des Ganzen „nicht ernst genug" fanden, so kann man sich ungefähr eine Vorstellung von dieser Mysterien-Musik und Mysterien-Poesie machen. Sie sank in das Dunkel zurück, aus welchem sie David und Alary auszugraben versuchten; zwar wurde die Partitur von David's „Eden" gestochen, allein lebendig wurde sie nie wieder.

Nach dem „Columbus" und dem „Paradies", die beide nicht durchdrangen, betrachtete David sein Mysterium als einen Uebergang zur dramatischen Musik und wandte sich nun zur Opern-Composition, dem Hauptziele aller französischen Tonsetzer, weil sie dadurch allein sich einen dauernden Ruf und eine sorgenfreie Existenz gründen können. Während die meisten derselben gleich mit Opern oder wenigstens Operetten anfangen, kam David erst im Anfange seines einundvierzigsten Lebensjahres dazu.

Am 22. November 1851 führte das damalige *Théâtre national*, eine bald wieder eingegangene Unternehmung des Componisten Adam, die erste Oper von Fel. David: „*La Perle du Brésil*", auf.

Das Textbuch von Gabriel und St. Etienne gehört zu derjenigen Gattung der neueren so genannten komischen Oper, in welcher nichts mehr von dem Charakter der älteren und wirklichen komischen Oper vorhanden ist, als eine Heirath zum Schlusse: alles Uebrige ist romanhaft, unwahrscheinlich, barock, läppisch oder unsinnig — aber es wird dabei für das Pikante, auch für den Nervenreiz, und für die Schaulust gesorgt; die fremden Welttheile müssen dabei eine Hauptrolle spielen, Araber, Chinesen, Tscherkessen, Beduinen, Aegypter dürfen nicht fehlen, und aus allem dem wird ein Schau- und Possenspiel bereitet, das man in Paris seit zwanzig Jahren „eine komische Oper" nennt. Und wenn noch die Possen dabei die Haupt-Ingredienz wären! Das begriff Jakob Offenbach sehr wohl, und als er die wahre Posse, mit musicalischem Reize ausgestattet, wieder auferstehen liess, war jene Ausartung der komischen Oper, gegen welche er den diametralen

Gegensatz bildete, eine Hauptursache des Erfolgs seiner *Bouffes parisiens*.

In der „Perle von Brasilien" war es denn auch wohl vorzüglich das americanische Element, oder richtiger das indianische, das Felicien David anzog und ihn bestimmte, diesen Stoff zu componiren, vielleicht auch, ihn sich so zu bestellen. Denn die „Perle" ist nicht etwa ein Talisman oder etwas dergleichen, sondern eine junge Wilde vom Stamme der Indianer, die aber natürlich, um in der Oper auftreten zu können, irgendwo in einer europäischen Pension eine „portugiesische", d. h. französisch-portugiesisch-americanische Bildung erlangt hat. Ein Admiral hat sie mitgebracht. Er liebt sie; da man aber erst Admiral wird, wenn man mehrere Male die Linie passirt hat, so lässt sich schliessen, dass der unserige auch bereits jene Alterslinie überschifft hatte, jenseits welcher eine junge Wilde sich ihren Geliebten nicht mehr sucht, zumal wenn sie, wie Zora, schon einen hat. Der Admiral hält es desshalb für gerathen, mit ihr wieder in See zu gehen. Der Hauptgrund zu diesem Entschlusse war aber der, dass nun der zweite Act auf einem Schiffe spielen und David wieder einen Sturm componiren konnte — es mag der vierte oder fünfte sein, den er orchestrirt hat. Laurenz, Zora's Geliebter, hat sich als Matrose auch aufs Schiff geschmuggelt, wird aber entdeckt — da stürmt es, ein Matrose plumpt ins Meer, der Admiral wirft sich ihm nach, um ihn zu fischen, und geht unter — das heisst beinahe, denn Laurenz stürzt sich in die Wellen und rettet ihn! Das rührt den guten Alten, nachdem er wieder trocken ist, und als nun vollends im dritten Acte Alle in einem Urwalde von Brasilien lagern, plötzlich von Indianern umringt werden, Zora aber die Wilden durch ihr „Nationallied" bändigt, das sie ihnen vorsingt, da raucht der Häuptling mit dem Admiral die Friedenspfeife, und dieser legt die Hände der Liebenden in einander!

Dass bei solchem Stoffe die Musik bei einem gebildeten Theater-Publicum Alles thun müsste, um die Oper aufrecht zu erhalten, wäre eine überall richtige Ansicht, nur nicht in Paris. Dort wird der Unsinn in der Oper übersehen, wenn nur von Anfang bis Ende Handlung da ist, je wechselnder und je toller, desto besser. Das wirklich musicalische Paris sieht eine solche Oper höchstens ein oder zwei Mal, die guten Freunde des Componisten gehen vielleicht drei Mal hinein, für den weiteren Erfolg sorgen die alle Tage wechselnden Fremden und diejenigen Schichten der bürgerlichen Bevölkerung von Paris, die sich ein Fest daraus machen, ein paar Mal im Jahre ins Theater zu gehen und schöne Decorationen zu sehen, was sie nur in der Oper haben können.

Wenn daher französische Biographen David's berichten, dass die „Perle von Brasilien" einen glänzenden Erfolg gehabt habe, so ist das keine Unwahrheit; auch ist diese Oper zwei Mal wieder aufgenommen worden, das letzte Mal noch in diesem Winter, und hat in mehreren Vorstellungen das Haus gefüllt. Die Musik zeigt, wie die früheren symphonistischen Compositionen und auch die späteren Opern David's, viel Melodie und eine sehr gewandte, mehr durch Feinheit in den lyrischen Stellen, als durch geräuschvollen Effect in grossartigeren Tonmalereien wirkende Instrumentirung.

Der Erfolg seiner ersten Arbeit für das Theater ermuthigte Felicien David zu neuen Entwürfen für die Oper. Seine Phantasie und sein Streben nach dem Ungewöhnlichen führte ihn dabei so sehr ins Abenteuerliche und Ungeheure, dass ihm die Erde im Morgen- und Abendlande nicht mehr genügte, sondern er ins Uebersinnliche griff und das jüngste Gericht, „Das Ende der Welt", zum Stoffe einer dramatischen Composition für die grosse Oper wählte. Er vollendete sie zu einem Werke von vier Acten, aber er konnte die Aufführung nicht durchsetzen. Er schränkte nun das Ganze in einen engeren Rahmen ein, und die Direction des *Théâtre lyrique* nahm die Oper an. Die Proben waren bereits im Gange, als die Direction des Theaters in andere Hände überging; die neue Verwaltung fand keinen Geschmack an dem Werke, und so blieb es liegen, und bis jetzt hat nichts wieder davon verlautet.

(Schluss folgt.)

Der Opernaufwand vom Ende des XVII. bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts.

Wenn wir die Kosten der Opern-Ausstattungen an den ersten Theatern in unseren Tagen für enorm halten, so erscheinen sie doch gegen den Aufwand, der bei den Hofopern der beiden vorigen Jahrhunderte herrschte, nicht übermässig, und wenn man den weit höheren Werth des Geldes in damaliger Zeit mit in Anschlag bringt, sogar gering im Vergleich zu jenem verschwenderischen Prunke, der sich nicht nur in der Pracht der Decorationen und der Maschinerieen, welche jetzt ebenfalls einen grossen Theil der Ausgaben veranlasst, sondern besonders auch in dem zahlreichen Personale der Aufzüge und der Trachten desselben zeigte.

So kostete z. B. in Postel's „Verstörung von Jerusalem" auf dem Theater in Hamburg der Tempel Salomo's allein 15,000 Thlr. — Der Triumphzug in der Oper *Berenice* von Freschi (in Venedig 1680) entwickelte sich folgender Maassen: Zuerst traten auf Chöre von 100 Mäd-

chen, 100 Soldaten, 100 Reitern in eiserner Rüstung; dann 40 Hornisten zu Pferde, 6 Trompeter zu Pferde, 6 Tamboure, 6 Fähnriche, 6 Posaunenbläser, 6 Meistersänger, die auf türkischen Instrumenten spielten, 12 Flötenbläser, 6 Pagen, 3 Sergeanten und 6 Cymbalisten; 12 Jäger, 12 Reitknechte; 6 Wagenführer für den Triumphzug, 6 andere für die Procession; 2 Türken, von denen einer 2 Elephanten, der andere 2 Löwen führte. Am Triumphwagen befanden sich 4 Pferde; 6 Wagen, von 12 Pferden gezogen, mit Gefangenen und Beute folgten ihnen; 6 Kutschen schlossen den Zug. In der Oper *Dario* von demselben Tonsetzer sah man in 3 Acten 14 Veränderungen, darunter das Lager der Perser mit Elephanten, welche Thürme voll Soldaten auf ihren Rücken trugen, die Festungswerke von Babylon, das Lager der königlichen Armee mit Kriegsmaschinen.

In der mit grösster Pracht in Scene gesetzten und am 20. Jan. 1755 in Dresden aufgeführten Oper *Ezio* von Metastasio und Hasse zeichneten sich unter den Decorationen besonders aus: Rom bei nächtlicher Beleuchtung, ein Garten mit natürlichen Springbrunnen und einem Wasserfall (damals ungemeines Aufsehen machend), so wie das Capitol. Die Maschinen, gefertigt und geleitet durch den Theater-Maschinenmeiser Reuss, gingen vortrefflich, erforderten aber auch, nebst der Beleuchtung durch mehr als 8000 Lichter und Lampen, an 250 Personen zur Aufstellung. Im Triumphzuge des Aetius, der alles, was Dresden bis dahin gesehen, überstrahlte, erschienen 400 Menschen, 102 Pferde, 5 Wagen, 8 Maul- und 8 Trampeltbiere in folgender Ordnung: 1 römischer Officier mit einem römischen Feldzeichen; 6 *Velites* (leicht bewaffnete Soldaten); 30 lorberbekränzte Musiker mit Trompeten, Krummhörnern und anderen Instrumenten; 2 römische Officiere mit Feldzeichen und 24 Soldaten mit Piken (*hastati*); 12 gefangene Hunnen; 23 *Principes* (schwer bewaffnete Soldaten); 8 Maulthiere und 8 Kameele mit kostbaren Decken, Waffen und Beute, geführt von je 1 Sclaven; 4 Wagen (mit je 2 Pferden, 1 Knecht und 2 Soldaten), schwer mit Beute beladen, deren noch jetzt ein Theil im grünen Gewölbe prangt; 14 Triarii (Kernleute); 3 römische Feldzeichen, von Officieren getragen; 4 Soldaten mit 2 Tragen voll Beute und 4 Soldaten eben so, insbesondere mit massiv goldenem Geschirr; 6 Soldaten mit Siegeszeichen; 4 lorberbekränzte Römer mit einer Trage, auf welcher ein alter, liegender Mann, gestützt auf ein dem Anscheine nach Wasser ausgiessendes Gefäss, der den Marne-Fluss darstellte; 2 lorberbekränzte Römer mit einem Bilde, den Sieg des Aetius bei Chalons darstellend; das Decret des Kaisers Valentinian III., die Bewilligung des Triumphzuges an Aetius enthaltend, an einer Stange befestigt, getragen von einem ebenfalls mit Lorber bekränzten Römer; 26 Prätorianer; 6 Handpferde des Aetius mit kostbarem Geschirr und je 2 Knechten; 28 Ritter auf lauter schwarzen Pferden; 5 römische Feldzeichen, worunter eines mit des Kaisers Brustbild; 1 römischer Adler, getragen von einem römischen Officier; 8 Lictoren; 9 Senatoren mit Lorberzweigen; 3 Römer mit Lorberkränzen und Rauchfässern; 12 römische Musiker; der Triumphwagen des Aetius, von 4 prächtigen Isabellen gezogen, neben einander gespannt, begleitet von Officieren und Soldaten; 9 Musiker; 3 Römer mit Lorberkränzen und Rauchfässern; 9 bekränzte Freunde und Anverwandte des Triumphators; 28 leichte Reiter; 20 *Lixae* (Marketender) und *Calones* (Trossknechte); 20 schwer bewaffnete römische Soldaten, deren 60 überdies noch den prächtigen Thron des Kaisers umgaben. Dieser Zug dauerte 25 Minuten; er wurde im Zwingergarten aufgestellt, wesshalb sich dort immer Tausende von Menschen versammelten. Es war eine genaue Beschreibung desselben zum Gebrauche der Zuschauer gedruckt. — Die Tänze hatte Pitrot arrangirt; das Schluss-Ballet, welches drei Viertelstunden dauerte, wurde von 42 Gefangenen der vier Welttheile ausgeführt, die jedoch nach und nach durch neue „Corps" verstärkt wurden, so dass zuletzt 300 Personen auf der Bühne waren*). Die Aufführung kostete 37,000 Thlr.

Die Personen in dem grossen Singspiel: „Der glückliche Vezir Cara Mustapha", Hamburg, 1686, theilten sich in *a.* singende und *b.* schweigende. Unter den ersteren finden wir sechszehn Hauptrollen, darunter „die christliche Kirche", „die Donau", „die Wien", einen „höllischen Geist", Don Gasparo als Roxellana in Weibskleidern, Donna Manuela u. s. w. Ferner achtzehn Nebenrollen, darunter zween höllische Geister und zween Wiener; endlich sieben verschiedene Chöre von Türken, Christen, Wienern, teutschen und polnischen Soldaten u. s. w. Unter den Schweigenden befinden sich Johann Sobieski, die Churfürsten von Baiern und Sachsen, der Herzog von Lothringen und andere Grosse, welche singend auftreten zu lassen respectwidrig gewesen wäre! — Das Scenarium enthält im ersten Theile in drei Acten 22 Verwandlungen, im zweiten Theile in drei Acten 25 dergleichen; darunter das Meer mit daraus aufsteigenden vier Wunderthieren, ein starkes Ungewitter, ein Traum Mahomet's verwandelt ein Prachtzimmer in eine Wüste, der Mond wird durch die aufgehende Sonne in einen abbrechenden Mond verwandelt, verbrannte Städte und Dörfer, Sprengung einer Bastei von Wien u. s. w., Barak tummelt ein hölzernes Pferd, Barak's Thee-, Sorbet-, Chocolat- und Kaffee-Kram

*) Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden. Bd. II.

u. s. w., eilf Tänze u. s. w. — Zeitgemäss würden heutzutage wieder sein: „Das betrübte und erfreute Cimbria" (Holstein) zu Ehren des Herzogs zu Schleswig und Holstein 1689, und „*Il genio di Holsatia*", dem Herzoge Friedrich zu Schleswig-Holstein zu Ehren. 1706.

Was die Gehälter u. s. w. betrifft, so finden wir in Berlin schon um 1615 einen Capellmeister Jungius mit 1000 Thlrn. Gehalt, unter König Friedrich I. neben 14 Capellisten 24 Trompeter, letztere zusammen für 6000 Thlr. und für jeden 2 Rationen Futter für 2 Pferde. Vollends aber in Dresden 20 Trompeter und 4 Pauker (4405 Thlr.) neben einer Capelle von 46 Sängern und Instrumentalisten mit 3 Capellmeistern und 2 Vice-Capellmeistern; dazu ferner 5 französische Geiger für 1250 Thlr. (1663 unter Georg II.). Ebendaselbst in dem 1719 erbauten neuen Opernhause (für 124,172 Thlr. 11 Gr. 2 Pf.) Gehalt der Capelle 21,820 Thlr., darunter der Oboist Le Riche mit 2600 Thlrn. jährlich! Die italiänische Oper unter Lotti kostete in demselben Jahre 43,636 Thlr., die *Comédie française* (22 Personen) 10,866 Thlr., dazu 4 französische Sänger 1000 Thlr. und das französische Ballet (2 Balletmeister und 20 Tänzer und Tänzerinnen) 10,833 Thlr.; ferner die italiänische *Commedia* (16 Personen) 5333 Thlr. 8 Gr. Die Baumeister, Maler, Zimmerleute, Maschinisten 10,418 Thlr.

Die dresdener Capelle unter Hasse, einschliesslich der Opernsänger (11 Soprani, 4 Alti, 3 Tenori, 3 Bassi), kostete 58,352 Thlr. 5 Gr. 10 Pf.; dazu das Ballet 22,930 Thlr., die Pensionäre (darunter Porpora) 7500 Thlr. — Gesammt-Etat: 101,639 Thlr. 5 Gr. 10 Pf. — Die Ausstattung der Oper *Siroe* von Hasse kostete 1763 23,077 Thlr. 12 Gr. 7 Pf. und die Aufführungen im Carneval desselben Jahres 38,297 Thlr. — Hasse erhielt bei seiner ersten Anstellung in Dresden 12,000 Thlr. Gehalt; 1763 musste der Hof nach dem Hubertsburger Frieden sich einschränken, und Hasse wurde nebst seiner Gattin, der berühmten Faustina, pensionirt. Letztere hatte schon seit 1753 nicht mehr die Bühne betreten, weil ihre Stimme abgenommen hatte; trotzdem bekam sie auch während des ganzen siebenjährigen Krieges stets ihr volles Gehalt ausgezahlt, das erst 1763 auf eine Pension herabgesetzt wurde. An Instrumentalisten zählte die Capelle Hasse's 58 Mitglieder, namentlich 18 Violinisten, 6 Bratschen, 3 Violoncelle und 2 Bässe, 3 Flöten, 6 Oboen, 2 Hörner, 6 Fagotte, 1 Viola di Gamba und 11 Trompeter, Posaunisten und Paukenschläger. In der kaiserlichen Capelle zu Wien finden wir unter Karl VI. (1711—1740) 26 Violinisten und 13 Trompeter; von den acht Solosängerinnen hatten einige ein Gehalt von 6000 Gulden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 20. August. Die Künstler-Gesellschaft von der italiänischen Oper zu Paris hat nach ihrer Rückkehr von Frankfurt am Main, Homburg u. s. w. hier gestern den „Barbier von Sevilla" als Abschieds-Vorstellung gegeben und hinterlässt ein sehr gutes Andenken an ihre vorzüglichen Leistungen.

Dieser Tage hatten wir das Vergnügen, die Sängerin Fräulein Auguste Brenken in einem Privat-Cirkel zu hören und die ganz vorzügliche höhere Ausbildung zu bewundern, welche diese Künstlerin gegenwärtig erreicht hat. Sie verbindet mit einer frischen und starken jugendlichen Stimme von einem so seltenen Umfange, dass sie Mozart's Arien der „Königin der Nacht" in der ursprünglichen Tonart mit Leichtigkeit singt, nicht nur eine vollkommene Herrschaft über die technischen Schwierigkeiten, sondern entwickelt auch in dem meisterhaft ausgeführten Staccato eine Stärke und Fülle der Tonhöhe, wie man sie fast niemals von einer Coloratursängerin hört. Sie wird für diesen Winter Engagements für Concerte und Gastspiele annehmen*).

Nächsten Donnerstag den 25. d. Mts. wird im Stadttheater die Oper „Loreley" von Em. Geibel, Musik von Max Bruch, zum ersten Male gegeben werden, was für Köln, die Vaterstadt des Componisten, ein erhöhtes Interesse hat. Der Theater-Director Herr Ernst hat mit gewohnter Liberalität für eine glänzende Ausstattung gesorgt, bei welcher die neuen, von Herrn Mühldorfer in Mannheim gemalten Decorationen sich den Kunstwerken desselben Malers, die wir im „Oberon" und in der „Undine" gesehen haben, würdig anreihen werden. Es ist in der That merkwürdig, dass für die Aufführungen neuer Opern von deutschen Componisten die Provincialtheater den Hoftheatern zuvorkommen und trotzdem, dass sie nur durch den Ertrag der Tages-Einnahmen bestehen, die Kosten der Inscenesetzung nicht scheuen, während die grossen Bühnen, wie es scheint, der Meinung sind, dass ihre grossen Subventionen aus fürstlichen oder Staatsmitteln nur dazu da wären, um enorme Gagen an die copirenden Künstler zu zahlen, nicht aber, um die schaffende Kunst zu unterstützen.

Hans von Bülow hat sich von seiner Stellung am Stern'schen Conservatorium für Musik in Berlin zurückgezogen und ist durch Herrn R. Willmers ersetzt worden. Die Stelle war auch dem ausgezeichneten Pianisten Herrn Louis Brassin angetragen worden.

Die Oper „Der Abt von St. Gallen" von Herther (Dr. Günther) wurde vor Kurzem im berliner Victoriatheater von der königsberger Operngesellschaft mit vielem Beifalle aufgeführt.

Dr. Ambros, der sich einige Wochen in Wien aufhielt, hat die zwei Bände seiner Geschichte der Musik dem Herrn Staats-Minister überreicht. Der gelehrte Verfasser unternimmt im Herbste eine Reise nach Rom, um in den dortigen Bibliotheken Materialien zur Fortsetzung seines Werkes zu sammeln.

Wien. Frau Therese Marschner, geb. Janda, Gesangs-Professorin am wiener Conservatorium, hat sich kürzlich mit dem Componisten Herrn Otto Bach, Capellmeister am mainzer Theater, verehelicht. Frau Marschner verbleibt in ihrer Anstellung.

Metzger's Accord-Signal. Der Sinn für Tonhöhe, d. h. die Fähigkeit, ohne Hülfe eines Instrumentes mit der Stimme jede Note in ihrer richtigen Lage anzugeben, ist eine Begabung, die bekannter

*) Briefe an Fräulein Brenken werden durch die Redaction der Niederrheinischen Musik-Zeitung jederzeit an ihre Adresse gelangen.

Massen nicht jedem Musiker eigen ist. Man kann ein sehr tüchtiger Musiker sein und doch diese Fähigkeit nicht besitzen, und so kann es wohl kommen, dass einem sonst sehr brauchbaren Chormeister der Sinn für Tonhöhe mangelt und er demnach nicht im Stande ist, bei Productionen, wo kein Instrument vorhanden (bei Productionen im Freien, Sängerfahrten u. s. w.), die richtige Tonart des vorzutragenden Stückes anzudeuten. Wie wichtig aber Letzteres nicht nur bezüglich der charakteristischen Klangfarbe und akustischen Wirkung des Tonstückes ist, sondern wie sehr in Anbetracht der Tonlage von der Richtigkeit der Tonart die Gleichheit der Intonation, das Feststehen der Temperatur, ja, die physische Möglichkeit der Ausführung abhängt, ist zu bekannt und leicht einzusehen, als dass diesfalls noch eine Beweisführung nöthig wäre. — Bisher diente in allen solchen Fällen das so genannte Stimm-*A*, von welchem aus die verschiedenen Tonarten abgeleitet werden mussten. Die Methode indessen erheischt gleichfalls zum Theil wenigstens den Eingangs geforderten Sinn, und können auch im besten Falle dennoch ab und zu Irrungen und Missverständnisse vorkommen, wie solche häufig vorgekommen sind. Allen diesen Zufälligkeiten hilft das von Herrn Chormeister Metzger erfundene Accord-Signal gründlich ab. Dieser sehr portative, die Grösse einer mittleren runden Schnupftabaks-Dose nicht überschreitende Apparat besteht aus den zwölf Halbtönen einer Octave, welche, aus Metallzungen gebildet, gleich den Ziffern einer Uhr angebracht sind, eine darübergeschraubte drehbare Scheibe hat vier Ausschnitte, von welchen drei offen sind, der vierte aber durch einen Schieber geschlossen wird. Die offenen Ausschnitte geben stets den *Dur*-Dreiklang der gewünschten Tonart an. Drückt man den Schieber des vierten Ausschnittes von seiner Stelle, so erklingt statt der grossen die kleine Terz, und man hat den *Moll*-Dreiklang. Der gewünschte Accord wird gefunden, wenn man die Scheibe dreht, bis das Knöpfchen auf den Grundton (Tonica) der Tonart (die Grundtöne laufen in chromatischer Reihe um den Rand des Instrumentes und sind mit Buchstaben bezeichnet) hinweist und der Schieber auf *Dur* oder *Moll* gerückt worden ist. Allerdings erklingen nicht alle Accorde in der Dreiklangslage, zu welchem Behufe eine drei Mal so grosse Zahl von Tönen erforderlich wäre, wodurch das Instrument zu voluminös und zu theuer werden würde. Die Tonarten (*Dur* oder *Moll*) in *C*, *Cis*, *D* und *Dis* erklingen im tonischen Dreiklange, *E*, *F*, *Fis* und *G* als Quart-Sext-, *Gis*, *A*, *B* und *H* als Sext-Accorde; indessen ist nicht die Lage des Accords, sondern das Vorkommen der drei Töne desselben das Wesentliche. — Der Accord erklingt gleichzeitig durch's Anblasen; dieses und die Unverstimmbarkeit des Instrumentes, das beim Erfinder um den billigen Preis von 3 Fl. zu haben ist, machen dasselbe zu einem praktischen Hülfswerkzeuge, dem eine grosse Verbreitung in Aussicht steht. (W. Bl. f. Th. u. M.)

Prag. Bei Gelegenheit der Prüfung der Schüler des Instituts von Proksch erregte ein besonderes Interesse die Canon-Ouverture für zwei Orchester von Cäsar Pugni in Mailand, arrangirt für zwei Piano's zu acht Händen von Karl Burhard. Dieses musicalische Curiosum ist ursprünglich für zwei Orchester componirt, welche beide genau dieselben Noten zu spielen haben, von denen aber eines einen Tact später anfängt als das andere. Ueberraschend sind die eigenthümlichen, durch das fortwährende Imitiren entstehenden Klang-Effecte, noch mehr aber, wie trotz der beständig canonischen Bearbeitung sich ein freier, natürlicher Fluss der freundlichsten Melodieen entwickelt.

In Deutschland gibt es gegenwärtig 165 Theater, davon 19 wirkliche Hoftheater, 12 Stadttheater ersten Ranges, 28 Theater zweiten Ranges, 39 Stadttheater dritten Ranges, 67 reisende Gesellschaften, von denen 20 sehr gut renommirt und eben so gut financiel situirt sind. Die Zahl der in Deutschland lebenden Schauspieler, Sänger und Tänzer beläuft sich auf 6000, die Zahl der Choristen, Mitglieder, Theaterbeamten, Garderobiers u. s. w. auf 8000.

Der König der Niederlande hat dem Componisten Joachim Raff das Ritterkreuz des grossherzoglich luxemburgischen Ordens der Eichenkrone verliehen.

Der Violinist Bazzini hat vom Könige Victor Emanuel für die Dedication seines *Concerto militaire* eine goldene Medaille mit dem Bildnisse des Königs und der Inschrift: „Dem ausgezeichneten Künstler A. Bazzini" erhalten. Bekanntlich wurde Bazzini von dem Könige von Italien schon früher durch Verleihung des Ordens vom heiligen Mauritius und Lazarus ausgezeichnet.

Ullmann's Concerte. Herr B. Ullmann hat zu einer zweiten Concertreise am Rheine und in Deutschland überhaupt die nöthigen Voranstalten mit seiner bekannten Umsicht für die Vereinigung der berühmtesten Künstler zu diesem Zwecke getroffen. Fräulein Carlotta Patti ist vom 1. October an wieder von Herrn Ullmann engagirt; in der nächsten Frühjahrs-Saison in London wird sie auch das Theater betreten (Coventgarden, Director Gye), und zwar in der Zauberflöte mit folgender Besetzung: Königin der Nacht — Carlotta Patti; Pamina — Adeline Patti; Papagena — Amalia Patti; Sarastro — Dr. Schmidt von Wien; Papageno — Ronconi u. s. w. Man hat in Paris eine künstliche Fussbekleidung für Carlotta erfunden, welche das Hinken ganz unbemerkbar macht. — Für die Concertreise in Deutschland hat Herr Ullmann ausser mit Carlotta Patti mit den Künstlern Vieuxtemps, Alfred Jaell und Louis Brassin, der im Januar an Jaell's Stelle tritt, welcher von da an für London Verbindlichkeiten eingegangen ist, Contracte abgeschlossen, ferner mit den Herren Steffens (Violoncellist), Ferranti (Sänger) u. s. w.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung
für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 35. KÖLN, 27. August 1864. XII. Jahrgang.

Felicien David.

(Schluss. S. Nr. 34.)

Die Zeit sollte indess doch kommen, wo sich für David die Pforten der grossen Oper erschliessen würden. Am 4. März 1859 erschien die Pracht-Oper „Herculanum" zum ersten Male auf der Scene der ersten Opernbühne von Frankreich.

Wenn wir oben sagten, dass von David's Oper „Das Ende der Welt" nach dem Directionswechsel des *Théâtre lyrique* nicht weiter die Rede gewesen, so ist das in Bezug auf den Titel und das Werk als ein dramatisches Ganzes richtig. Aber David war nicht der Mann, um ein dramatisches Project, von dem er sich ungeheure Wirkung versprach, so leicht wieder fallen zu lassen, und so wurde denn, nachdem drei bis vier Poeten die Hand an die Bewältigung und Umarbeitung des Stoffes gelegt hatten, endlich beschlossen, das „Ende der Welt" aufzugeben und sich mit dem Untergange von Herculanum durch den Ausbruch des Vesuvs zu begnügen. Zwar war der Vesuv in der grossen Oper nichts Neues; jedoch in der „Stummen von Portici" war er nur Decoration, jetzt sollte ihm eine wirkliche Rolle zugetheilt werden, und damit hoffte man einen nie gesehenen Effect zu machen. Die Herren Méry und Hadot lieferten das Buch und Felicien David die Musik; im Grunde genommen wurde Alles, Handlung, Poesie und Musik, nur auf die Decorationen gemacht, und damit das „Ende der Welt" nicht ganz umsonst projectirt, gedichtet und componirt worden sei, wurde der Untergang Herculanums als ein Strafgericht des Himmels dargestellt, welches die sündige Bevölkerung dieses zweiten Sodom oder Gomorrha durch ihr üppiges Leben auf sich herabgezogen habe. Schwelgerische Orgien waren zur Darstellung der frevelhaften Wirthschaft in der heidnischen Stadt willkommen, aber da ein Strafgericht über die Sünder doch eigentlich eine christliche Idee ist, so musste das Christenthum in die Oper hineingebracht werden, und es erhielt in dem liebenden Paare Helios und Lilia seine Repräsentanten, und am Ende kommt auch noch der Teufel in Person dazu, dem „der göttliche Wille das sündige Volk überantwortet hat", und der dann durch seine Maschinisten den Untergang in Scene setzt. Als verständiger Dramaturg führt er sich aber nicht so plump wie Mephisto ein, sondern orts- und zeitgemäss als römischer Proconsul. Das geht so zu. Der wirkliche Proconsul lästert Gott, worauf der Blitz ihn in die Erde hinein schlägt und damit den „Satan" befreit, der „ein Jahrhundert lang da unten gefesselt lag", jetzt aber aus demselben Loche, welches der Donnerkeil geschlagen, heraufsteigt, den Purpurmantel, den der Proconsul mitzunehmen vergessen hat, um seine Schultern schlägt und triumphirend ausruft: „Jetzt bin ich Proconsul!" — Dies nur ein Pröbchen von dem Unsinn, der in diesem Drama die Hauptrolle spielt.

Doch nein, die Hauptrolle spielen die Decorationen. Um auch den orientalischen Luxus vereint mit dem römischen anbringen zu können, wird eine Königin Olympia vom Euphrat her eingeführt und die Handlung spielt grösstentheils im ägyptischen Viertel von Herculanum. Die decorativen Gemälde und ihre Beleuchtung erheben sich in der That zu Kunstwerken. Da sie in dieser Zeitschrift im Jahrgange von 1859, Nr. 51, bereits ausführlich geschildert sind, so verweisen wir die Leser darauf und erwähnen hier nur summarisch, dass der erste Act einen dreifachen Prospect öffnet, im Vordergrunde eine etruskische Säulenhalle und eine Allee von Sphinxen, im Mittelgrunde den Hafen mit zahlreichen Masten, von denen purpurne Velaria bis zum Fries der Säulenhalle gespannt sind, im Hintergrunde das Meer und auf den ansteigenden Höhen Villen und Tempel. Der zweite Act zeigt ein Felsenthal, Gräber christlicher Martyrer u. s. w., der dritte die Gärten der Königin, in der Ferne Neapel und seinen

Meerbusen; der vierte spielt unter immerwährendem Erdbeben, Aschenregen und Lavaströmen vom Vesuv herab.

Es ist nothwendig, diese Aeusserlichkeiten zu skizziren, um begreiflich zu machen, was die Musik bei solchen Schaustellungen für eine Rolle spielt. Grösstentheils ist diese Rolle nur eine begleitende, und David leistet in diesem Genre Vorzügliches; doch hatte er sich in Schilderungen in allen seinen früheren Werken — es waren fünfzehn Jahre seit der Composition der „Wüste" verflossen — bereits so ausgeschrieben, dass er jetzt zu denjenigen Hülfsmitteln greifen musste, welche das neuere Orchester mit Einschluss der Monstre-Instrumente von Sax, des Tamtam, der Riesen-Ophikleïde u. s. w. zum Zwecke theatralischen Lärms darbietet. Aufrichtig zu sprechen, war so ziemlich alles, was bei dem Schaugepränge musicirt wurde, gleichgültig; der Standpunkt Weber's, der zu dem Spuk in der Wolfsschlucht noch wirkliche und ausdrucksvolle Musik schrieb, ist längst überwunden, und so bleibt denn auch David's Musik da, wo sie nur die Decorationen begleitet, und namentlich auch im vierten Acte, weit hinter seinen früheren pittoresken Instrumentalsätzen zurück. Doch dürfen wir, um gerecht zu sein, nicht vergessen, dass aus dem Wuste des vierten Actes eine einzige Nummer wie eine erquickende Oase hervorragt, das Duett von Helios und Lilia, die sich dem Martyrertode weihen; dies hat melodischen Schwung und athmet Wahrheit der Empfindung. Es ist jedenfalls das beste Musikstück in der ganzen, unendlich langen Oper. Nächst ihm hat die Musik zum ersten Acte, dessen Finale eine Orgie im Palaste der Königin Olympia bildet, den meisten Werth, jedoch auch nur relativen im Vergleich zu den anderen Acten.

Der ausserordentliche Erfolg dieser Oper bei dem grossen Publicum war für Felicien David von Bedeutung; er vergrösserte zwar seinen Ruhm als Componist nicht, aber er verschaffte ihm reichliche Einnahmen, die ihm eine behagliche Existenz sicherten. Erklären wird man sich diesen Erfolg — die Oper musste lange Zeit hindurch fast jede Woche drei Mal gegeben werden — durch alles oben Gesagte, zumal wenn man hinzunimmt, dass Roger, damals noch seiner Stimme und seines Armes mächtig, darin sang und die bewunderte Emma Livry darin tanzte, die später das beklagenswerthe Opfer der Flammen wurde, die ihre Kleider ergriffen. Auch bei einer der Vorstellungen von Herculanum in der zweiten Woche nach der ersten Aufführung entstand Brand, indem die Vorhänge von schwarzer Gaze, welche die dunkle Aschenwolke darstellten, die sich vor dem Ausbruche des Vesuvs über die Stadt verbreitet, Feuer fingen, das glücklicher Weise sich mit dem blitzschnellen Auflodern dieses ätherischen Stoffes begnügte.

Die Oper hielt sich das ganze Jahr 1859 hindurch und noch länger auf dem Repertoire, und doch hatte sie die Concurrenz von Gounod's „Faust", dessen erste Vorstellung am *Théâtre lyrique* in denselben Monat, den 19. März, fiel, und von Meyerbeer's *Le Pardon de Ploermel* (Dinorah), zum ersten Male am 4. April in der *Opéra comique* gegeben, zu bestehen. Von beiden war die Nebenbuhlerschaft der letzteren Oper die gefährlichste, indem Gounod's „Faust" damals bei Weitem nicht den Erfolg hatte, den er nachher in Deutschland und seitdem auch in Paris gefunden hat, bei der „Dinorah" aber der grosse Name des Meisters allein schon seine besondere Zugkraft übte und auch die Direction der komischen Oper für die Schaulust durch die Ausstattung mit wirklichen Wasserfällen, Brücken-Einsturz und dergleichen mehr, endlich für die Liebhaber der Thierdressur sogar durch eine wohlgeschulte Ziege gesorgt hatte.

Trotzdem ist „Herculanum" auch in der letzten Saison (1863 — 1864) auf Befehl des Kaisers wiederum in Scene gesetzt worden und hat in wiederholten Vorstellungen das Haus gefüllt, freilich mehr der Decorationen als der Musik wegen.

Vielleicht fühlte Felicien David selbst, dass der grosse Opernstil doch nicht so recht seine Sache sei; er suchte daher wieder nach einem Stoffe, bei dessen musicalischer Bearbeitung er sich mehr in seinem Elemente fühlte, und glaubte diesen in Thomas Moore's Lalla Rookh zu finden. Die Herren Michel Carré und Hippolyt Lucas machten ihm daraus ein Opernbuch zurecht, er componirte es mit Neigung und Lust, und am 12. Mai 1862 ging Lalla Rookh, Oper in zwei Acten, auf dem Theater der komischen Oper in Scene.

Das Buch hat freilich den grossen Fehler, dass es fast nur Gelegenheit zu lyrischen Ergüssen in Romanzen und Duetten gibt, eine eigentlich dramatische Handlung aber ganz und gar fehlt, mithin der Componist Gefahr läuft, sich zu wiederholen und monoton zu werden. Der pariser Correspondent dieser Zeitschrift hat in Nr. 21 vom 24. Mai des Jahrgangs 1862 eine Schilderung des Inhalts gegeben, auf welche wir verweisen. Uebrigens hat die Oper auch nach Deutschland bald ihren Weg gefunden, ist an mehreren Bühnen, vor Kurzem auch auf dem Stadttheater in Köln, gegeben und dadurch bekannter geworden. Nach der „Wüste" ist diese Oper wieder die erste Composition David's, welche die Gränzen Frankreichs überschritten hat. Sie hat in Paris gleich bei den ersten Vorstellungen Erfolg gehabt, sich auf dem Repertoire erhalten und auch in der letzten Saison eine zweite Reihe von Aufführungen erlebt.

Auch in Deutschland hat sie eine gute Aufnahme gefunden, im Ganzen eine bessere, als die etwas strenge Kritik unseres pariser Correspondenten erwarten liess, wiewohl in den Grundzügen seiner Beurtheilung wohl Jeder mit ihm übereinstimmen wird. Die deutschen musicalischen Kritiker lassen im Allgemeinen der französischen und italiänischen Musik der Neueren zu wenig Gerechtigkeit widerfahren. Wie lange hat es gedauert, ehe sie sogar grosse Genie's, wie Rossini und Auber, anerkannten! Wir werfen den Franzosen ihre Oberflächlichkeit, ja, Unwissenheit in den Dingen, die das Ausland betreffen, und ihre Eitelkeit auf das Ihrige vor: allein in Bezug auf die Tonkunst übertreiben wir Deutschen einen gerechten Stolz bis zur Geringschätzung des Ausländischen, und vergessen nur allzu oft den Respect, den man der Nationalität schuldig ist, was für uns, die wir überall zu Hause sind und an universaler Bildung den romanischen Nationen für überlegen gelten, ein weit ärgerer Vorwurf ist, als derselbe Fehler ihn bei diesen verdient. Besonders ist es die leichtere Gattung der Musik, wie sie die komische Oper darbietet, welche die deutsche Kritik selten vorurtheilsfrei würdigt, da jene doch verlangen kann, dass man sich auf den nationalen Standpunkt ihrer Componisten stelle und französische oder italiänische Musik nicht mit deutscher Elle messe. Wir sollten, um gerecht zu sein, die Italiäner und Franzosen gerade dann am meisten schätzen, wenn sie Italiäner und Franzosen bleiben. Warum hat Rossini aufgehört, zu schreiben? Weil er einsah, dass nach dem Erfolg seines Wilhelm Tell, wenn er in demselben Stile fortführe, er nicht mehr Italiäner bleiben könne.

Die Musik David's ist in der Oper Lalla Rookh vorwiegend anmuthig und einnehmend, selbst die grösseren Ensembles, oder richtiger gesagt, das Finale des ersten Actes, denn es ist dieses das einzige von bedeutenderem, aber immer noch mässigem Umfange, erhält seinen Reiz nicht durch die Verwebung verschiedener charakteristischer Motive und harmonische Arbeit, sondern durch eine liebliche Sopran-Melodie, welche hinter den Coulissen sich über dem Männerchor, der sich auf der Vorscene befindet, leicht emporschwingt. Das melodische Element herrscht durchweg vor, und das ist offenbar ein Vorzug, da es den Componisten niemals zum Trivialen hinabzieht; wenn auch seine Weisen nicht die Tiefen des Gemüthes aufregen, so schmeicheln sie sich doch durch natürlichen Fluss und schmelzenden Charakter ein, zumal da eine Begleitung des Orchesters hinzukommt, welche ihre Wirkung ebenfalls wieder der geschickten Verwendung einzelner Instrumente zu melodischen Arabesken, die sich um den Gesang schlingen, verdankt. Diese seine Behandlung des Orchesters, welches, überall klar und durchsichtig, die Singstimme niemals deckt, geschweige denn übertönt, unterscheidet David's Musik gar sehr zu ihrem Vortheil von den meisten neueren Producten der Franzosen für die komische Scene, welche sich immer mehr von der schönen Einfachheit der älteren komischen Oper entfernen und das Orchester der grossen Oper mit seinem ganzen Lärm-Apparat in die Spiel-Oper hineintragen. Es zeugt mithin die Oper Lalla Rookh von dem richtigen Tacte David's, der ihn bewog, sich aus der musicalischen Teufelsküche und dem Donnergebrause der Erdbeben-Musik zu retten und zu dem, was er orientalisches Colorit nennt, zurückzukehren.

Nun ist es aber doch eine eigene Sache um dieses Colorit, welches er allerdings — er mag sich dabei gedacht haben, was er wolle — in der Weise, wie er es sich gedacht, festgehalten und durchgeführt hat. Eine blumenduftige Atmosphäre, thauige Nächte mit goldenem Sterngeflimmer am tiefblauen Himmel, Gesang beim Mondlicht auf Rosengefilden — das kann man mit einiger Phantasie alles in Lalla Rookh finden; aber Personen, interessirende oder gar fesselnde Gestalten, sucht man vergebens, und weil diese nicht da sind, so fehlt auch die Verwicklung ihrer Schicksale, die spannende Handlung, die dramatischen Situationen. Davon trägt allerdings das Buch die Hauptschuld, aber auch der Componist erscheint wie ein Maler, welcher über seiner Meisterschaft in der Farbengebung die Zeichnung vernachlässigt oder ganz und gar vergessen hat. Die Wiederholung einer und derselben Empfindung in einer Reihe von lyrischen Gesängen veranlasst bei allem Reiz der Melodie und der Instrumentirung doch eine gewisse Ermüdung des Zuhörers durch Monotonie. Wohl haben Dichter und Componist das Bedürfniss der Abwechslung der Stimmung gefühlt, aber das Mittel, welches sie gegen das Einerlei angewandt haben, verfängt nicht, denn die Episoden, welche das Komische in die Handlung bringen sollen, dessen Repräsentant der Reisemarschall und Haremswächter Baskir ist — eine aus etwas Seneschall im Johann von Paris und Osmin in Mozart's Entführung aus dem Serail zusammengesetzte Figur —, diese Episoden sind auch musicalisch am wenigsten gelungen.

Nach dieser Oper haben wir bis heute von keinem neueren Werke David's gehört. Wohl finden wir auf den Concert-Programmen von Paris in der letzten Saison Aufführungen einer Sinfonie verzeichnet, jedoch ist dies wahrscheinlich eine frühere Composition. Als solche der früheren Periode angehörige Werke sind ausser den schon erwähnten zwei Sinfonieen u. s. w. noch von Felicien David erschienen: 1. Vierundzwanzig Quintette für zwei Violinen, Alt, Violoncell und Contrabass, unter dem Titel:

Les quatre Saisons; jede Reihe: *Les Soirées du printemps, Les Soirées d'été* u. s. w., enthält sechs Quintette (Paris, bei Escudier, Mainz, bei Schott). — 2. Zwölf Melodieen für das Violoncell. — 3. Einige kleine Stücke für das Pianoforte. — 4. *Les Brises d'Orient,* Sammlung von Liedern ohne Worte, und 5. *Les Minarets*, ebenso, für Pianoforte. Für eine Singstimme: 6. *Les Perles d'Orient* und viele einzelne Romanzen und Lieder.

Felicien David ist Ritter der Ehrenlegion und wohnt in Paris; er kommt wenig in Gesellschaft, ist nicht sehr mittheilsam und lebt nur der Tonkunst. L. B.

Gesangfest des Sieg-Rheinischen Lehrervereins zu Brühl am 24. August 1864.

Der Sieg-Rheinische Lehrerverein hat unter der eifrigen Fürsorge seiner Stifter und Leiter, des Pfarrers Weber zu Grav-Rheindorf bei Bonn und Musik-Directors Töpler am Lehrer-Seminarium zu Brühl, seit dem Jahre 1850 seine verdienstlichen Bemühungen um die Wiederbelebung des mehrstimmigen Gesanges ohne Begleitung in der katholischen Kirche mit Ausdauer fortgesetzt, und diese Ausdauer seines Strebens ist allein schon rühmenswerth in einem Zeitalter und bei einem Geschlechte, das vor lauter buntem Wechsel und heisshungeriger Sucht nach Neuem kaum noch fähig ist, ein und dasselbe Ziel Jahre lang im Auge zu halten. Wenn wir vor einigen Jahren in einem Berichte über das Gesangfest in Brühl sagten, dass nur die Erfahrung die Frage über die Möglichkeit der Wiedereinführung des Kirchengesanges *a capella* entscheiden könne, indem selbst die überzeugendsten Gründe für dieselbe die Schwierigkeit der Ausführung nicht hinwegbeweisen könnten und die ganze Sache an dieser Schwierigkeit scheitern würde, so haben die Gesänge, welche alljährlich bei dem Vereinsfeste zu Brühl in der Kirche in Verbindung mit dem Gottesdienste ausgeführt wurden, allerdings einen Beweis dessen geliefert, was durch treffliche Lehrweise und andauernde Uebung erreicht werden kann. Allein gerade diese Resultate bestätigen unsere Ansicht. Man bedenke nur die Zeit, welche auf die Einübung gewandt wird, und man wird sogleich einsehen, dass dasselbe, was hier, auch nur quantitativ genommen, für ein Mal erzielt ist, ganz andere Verhältnisse bedingt, wenn es bei dem regelmässigen Gottesdienste an Sonn- und Feiertagen angewandt werden soll. Dann beachte man zweitens die Stufe der Technik, Vortrag und Ausdruck mit einbegriffen, welche durch die löblichsten Anstrengungen bis heute erreicht ist, und man wird bei aller Befriedigung, ja, theilweisem Erstaunen über das Geleistete, dennoch immer noch viel von den Forderungen vermissen, welche schon vor Jahren einer der tüchtigsten Kenner der katholischen Kirchenmusik und der aufrichtigsten Vertreter der Wiederbelebung derselben für den Gottesdienst in dieser Zeitschrift an das Verständniss und den Vortrag jener alten Kirchengesänge gestellt hat. Wir müssen also immer wieder darauf zurückkommen, dass, so lange sich die Geistlichkeit oder die Gemeinden nicht zu der Aufbringung von Mitteln zur Gründung von Chorschulen (Maitrisen) unter tüchtigen Gesanglehrern und Dom-Capellmeistern entschliessen, die Einführung des Kirchengesanges *a capella* zu den frommen Wünschen gehören wird.

Für das diesjährige Fest wurden eingeübt:

1. *Introitus: Gaudeamus*, einstimmig.
2. *Kyrie*, vierstimmig, von Orlandus Lassus.
3. *Gloria*, ebenso, von demselben.
4. Beim Graduale Psalm *Laetatus sum*, vierstimmig, von Adrian Willaert.
5. *Credo*, vierstimmig, von Orl. Lassus.
6. Vor der Predigt: „Wach' auf!" ebenso.
7. Offertorium. *Ave Maria*, ebenso.
8. *Sanctus*, ebenso.
9. Nach der Wandlung: *O Crux, ave*, sechsstimmig, von Orl. Lassus.
10. *Agnus Dei*, vierstimmig, von demselben.
11. *Communio*, wie 1.
12. *Sicut lilium*, vierstimmig, von Antonio Brümel. (Antony Brumel, ein Niederländer, Schüler von Okenhem und Zeitgenosse von Josquin des Prés, blühte um 1490. Ein *Laudate Dominum* von ihm steht im zweiten Bande von Forkel's Geschichte der Musik. Ebendaselbst findet sich auch von ihm ein kleines, fünfzeiliges Duett von lauter canonischen Nachahmungen.)
13. Nach der h. Messe: *Laudate nomen Domini*, für zwei viertimmige Chöre von Caesar de Zachariis aus Cremona (um 1590—1600 zu München).

Nur die einstimmigen Chöre Nr. 1 und 11 wurden mit der Orgel (vom Herrn Seminarlehrer Hoffmann gespielt) begleitet, alle übrigen *a capella* gesungen, und zwar Nr. 4 und 7 von dem Männerchor, die anderen Nummern vom gemischten Chor. In dem letzteren vertraten den Sopran und Alt 260 Kinder, Knaben und Mädchen, aus den Elementarschulen von 18 Dörfern und dem Städtchen Brühl; Tenor und Bass sangen die Lehrer des Vereins und die Zöglinge des Seminariums in Brühl.

Was die Wahl der Gesänge betrifft, so kann man den Standpunkt nur billigen, von welchem aus Herr Musik-Director Töpler eine Messe von kleinerem Umfange und geringerer Schwierigkeit gewählt hat, „um es mög-

lich zu machen, dass die Herren Lehrer die auf dem Gesangfeste ausgeführten Gesänge wenigstens theilweise auch in ihren heimatlichen Kirchen mit beschränkteren Kräften executiren können", wie es im Vorworte zu dem Liederhefte für 1864 heisst. Herr Töpler hat diese kleine Messe von Orlandus Lassus bei seinem Aufenthalte in Regensburg der reichen Bibliothek des seligen Canonicus Proske entlehnt. Sie ist in neueren Drucken nicht vorhanden, eben so wenig die beiden Psalmen: *Laetatus sum* von Adrian Willaert (Nr. 4) und *Laudate nomen Domini* von Caesar de Zachariis, ferner das *Sicut lilium* von Brümel (Nr. 12), welches aus einem Codex von 1557 stammt, und das *Ave Maria* von Lassus (Nr. 7), welche Stücke aus derselben so eben genannten Quelle geschöpft sind*); doch ist das *Ave Maria* jetzt im VII. Bande der *Musica sacra* von Franz Commer gedruckt. Dieser vortrefflichen Sammlung sind auch das „Wach' auf!" (Band VI) und *Crux ave* (Band VIII) von Lassus entnommen.

Ist nun aber dieser Standpunkt praktischer Zweckmässigkeit und — setzen wir hinzu — angemessener Berücksichtigung der vorhandenen Kräfte auch bei den übrigen Gesangstücken, nicht bloss bei der kleinen Messe, festgehalten worden? Hierauf können wir nur mit Nein antworten. Der alte römische Spruch, wohl zu prüfen,

Quid valeant humeri, quid ferre recusent,

ist unserer Meinung nach zu wenig beachtet worden, und wir stehen in dieser Meinung nicht allein, sondern haben viele Zuhörer, auch mehrere Geistliche, dieselbe Ansicht aussprechen hören. Wenn die vierstimmige Messe von Lassus wegen der darin vorherrschenden homophonen Schreibweise dem Zwecke der Bestrebungen des Vereins und zugleich den Kräften, die zur Ausführung zu Gebote stehen, entspricht, erscheinen manche der mehr contrapunktisch gearbeiteten Stücke, z. B. das *O Crux ave* von Lassus und vollends der Psalm für zwei vierstimmige Chöre von de Zachariis, viel zu complicirt und schwierig. Herr Töpler zeigt durch seine Bemerkungen im Vorworte: „Die Stimmen übe man zuerst einzeln, und zwar so, dass nach der speciellen technischen und geistigen Vorbereitung grössere Theile des Stückes wiederholt zusammenhangend und ausdrucksvoll gesungen werden, damit alsdann beim Zusammensingen der selbständige declamatorische Vortrag einer jeden Stimme möglichst zu Tage trete; denn Letzteres ist ja bei der Ausführung älterer Gesang-Compositionen ein wesentliches Erforderniss" — und durch seine sehr detaillirten Angaben der Ausdrucks-Nuancen in den gedruckten Stimmen, dass er den Vortrag bei der Ausführung dieser Musikgattung für wesentlich hält. Er scheint aber dabei den geringen Grad der Empfänglichkeit der in Wirklichkeit vorhandenen Ausführenden ganz verkannt oder übersehen zu haben, sonst müsste er doch zugeben, dass die Schulkinder aus den Dörfern mit der mechanischen Bewältigung der Reinheit der Intonation und der Festigkeit im Tacte vollauf und übergenug zu schaffen haben, um darüber hinaus zu gehen, und dass bei ihrem Alter und der Stufe allgemeiner Bildung, auf welcher sie stehen, von der Wirkung einer „geistigen" Vorbereitung kaum die Rede sein könne, und dass nicht bloss den Kindern, sondern auch den Lehrern gegenüber die Forderung „eines selbständigen declamatorischen Vortrages einer jeden Stimme" eine so hoch gestellte, ja, ideale sei, dass selbst ein Chor von wohlgeschulten und mit lauter schönen Stimmen begabten Sängern von Fach das grösste Lob verdienen würde, wenn er sie nur annähernd erfüllte! Was wird durch die mühevollste Einübung so schwieriger polyphoner Stücke erreicht? Präcision und die im Ganzen auch richtige Intonation, deren wohllautende Reinheit aber durch die natürliche Schönheit der Stimme, welche bekanntlich selten ist, bedingt wird, können Anerkennung des Fleisses und selbst Verwunderung über das materielle Resultat desselben erregen: aber von einer Vergeistigung des Inhalts der Partitur, von künstlerischem, aus der Seele dringenden Vortrage, als dem Wesentlichen bei der Sache, kann doch nicht entfernt die Rede sein, und wir können nicht glauben, dass Herr Töpler selbst z. B. die Ausführung des achtstimmigen Psalms Nr. 13, wie sie nach unendlicher Mühe nun beim Feste Statt fand, für Gesang halten sollte. Grössere Einfachheit und Leichtigkeit der Ausführung sollten, meinen wir, die Haupt-Eigenschaften der für den Verein zu wählenden Gesangstücke sein.

Sollen wir uns nun über den Kunstwerth der vorgetragenen Gesänge aussprechen, so müssen wir offen gestehen, dass wir nur in einigen derselben jenen musicalischen Gehalt gefunden haben, der unmittelbar zum Gefühle spricht und die Seele zur Andacht erhebt. Dazu rechnen wir in der Messe von Lassus das *Et incarnatus est* mit der schönen Harmonie auf *et homo factus est* (wobei wir, beiläufig gesagt, die Bezeichnung: „etwas geschwinder", nicht gerechtfertigt finden, da sie den Ausdruck des Wunderbaren eher schwächt, als verstärkt), worauf aber das *Crucifixus* sehr abfällt; ferner das *Sanctus* und das *Agnus Dei*. Von den übrigen Stücken schien uns das „*Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias*" von Anton Brümel die Perle von allen zu sein; nächstdem das *Ave Maria* von Lassus. Beide, das *Sicut lilium* (für Sopran, Alt, Tenor und Bass) und das *Ave*

*) Das Liederheft für den Sieg-Rheinischen Lehrer-Gesang-verein für 1864 ist in der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln und bei Max Cohen in Bonn zu haben.

Maria (für zwei Tenöre und zwei Bässe) wurden auch am besten und ausdrucksvollsten gesungen.

Ueber den fast unbekannten Anton Brümel haben wir bereits oben in einer Parenthese eine Notiz aus Gerber's Tonkünstler-Lexicon gegeben; wir ergänzen sie noch durch Folgendes aus Fétis' *Biographie universelle des Musiciens.*

Antoine Brümel oder Bromel, im französischen Flandern geboren, war ein berühmter Componist und lebte am Ende des XV. und in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Eine *Déploration* (Klage) über Ockeghem's (Ockenheim's) Tod von Guillaume Crespel nennt ihn mit Agricola, Verbonet, Prioris, Josquin des Prés, Gaspard und Compère unter den Schülern jenes Meisters. Man weiss nichts von den Lebensschicksalen Brümel's, als dass sein Name seit dem Anfange des XVI. Jahrhunderts in Italien grosse Berühmtheit erlangt hatte. Glareanus zählt ihn zu den geschicktesten Componisten seiner Zeit, und Fétis setzt hinzu: „Was wir von ihm kennen, offenbart in der That ein aussergewöhnliches Talent für die Zeit, in welcher er schrieb. Seine Modulation ist natürlich, die Stimmführung leicht und ungezwungen, sein Stil hat weniger Gesuchtes, als der von Josquin, und seine Harmonie ist voller." — Hierauf gibt er ein Verzeichniss seiner theils in alten Drucken, theils in Handschriften auf verschiedenen Bibliotheken noch vorhandenen und bis jetzt aufgefundenen Werke: 5 vierstimmige Messen, gedruckt Venedig, 1503, mit gothischen Lettern, ein vollständiges Exemplar auf der kaiserlichen Bibliothek zu Wien. — 3 vierstimmige Messen (unter ihnen die vortreffliche *de beata Virgine*) in einer Sammlung von 15 Messen, Rom, 1519, *fol. max.*, ein Exemplar auf der *Bibliothèque Mazarine.* — Eine zwölfstimmige Messe: *Et ecce terrae motus,* handschriftlich auf der königlichen Bibliothek zu München. — Viele Motetten und einzelne Gesänge u. s. w., wie bei Fétis weiter nachzusehen. Das oben angeführte canonische Duett bei Forkel ist wahrscheinlich aus der Sammlung: *Bicinia gallica, latina et germanica et quaedam Fugae. Norimbergae, 1545,* genommen; das *Laudate Dominum* aus: *Motetti della Corona,* Venedig, 1514.

Die Oper Lorelei von Max Bruch.

(Aufgeführt in Köln den 25. August.)

Emanuel Geibel hat im Jahre 1846 ein Opernbuch unter dem Titel: „Die Lorelei", geschrieben, welches bekanntlich für Felix Mendelssohn-Bartholdy bestimmt war. Mendelssohn hat sich auch im Jahre 1847, während seines Aufenthaltes zu Interlaken in der Schweiz, mit der Composition desselben beschäftigt und das Finale des ersten Actes — die grosse Scene, in welcher sich Leonore den Rheingeistern weiht — vollendet. Wahrscheinlich hat ihn das Elfen- und Geisterhafte in dieser Scene am meisten angezogen, — ein Element, in welchem er sich gern bewegte, vielleicht aber auch, dass er sich mit Vorliebe dem Oratorium „Christus", welches er in derselben Zeit begann, zuwandte. Leider sollte er keine von diesen beiden Arbeiten vollenden, da ihn schon im Herbste desselben Jahres der Tod dahinraffte. Danach erschien Geibel's Operngedicht im Verlage von C. Rümpler in Hannover, aber mit der Verwahrung des Dichters gegen jede Composition desselben. Die bindenden Verhältnisse, welche diese Verwahrung veranlassten, sind erst in den letzten Jahren durch zuvorkommende Weise aller dabei Betheiligten zu Gunsten des Componisten gelöst worden, und eben so hat Geibel den Wünschen desselben in Bezug auf die Einrichtung des Buches u. s. w. gewillfahrt — ein Einverständniss zwischen Musiker und Dichter, das zum Gelingen eines Opernwerkes durchaus nothwendig ist, aber leider in Deutschland nur zu oft von beiden zu wenig berücksichtigt wird.

Wir können denjenigen unter den Zuschauern, welche bei den Aufführungen der Oper zu Mannheim (deren zweite nach dem Erfolge der ersten einen wahren Congress von Künstlern versammelt hatte) zwar von der Musik, wie Alle, befriedigt, ja, ergriffen waren, aber gegen das Buch Manches zu erinnern hatten, in diesem letzteren Punkte nicht beistimmen. Der Dichter hat die Freiheit, die Sage, die ja selbst nur ein Kind der Phantasie ist, nach seiner Weise zu gestalten; Geibel hat die Rheinnixe auf der Lurlei als eine von dem Geliebten betrogene und durch ein Bündniss mit der dämonischen Gewalt der Wassergeister Strafe des Ungetreuen suchende Jungfrau dargestellt. Das Buch hat den grossen Vorzug vor vielen anderen, dass auch ohne Dialog, da die Oper nach Art der grossen Opern mit Recitativen geschrieben ist, das Verständniss der Handlung sich aus dieser selbst leicht und klar entwickelt. Dabei ist für dramatische Situationen und für lyrische Ergüsse der Empfindung reichlich gesorgt, an Wechsel zwischen Idyllischem und Grossartigem fehlt es nicht, da die Scene von dem munteren Treiben der Winzer und Schiffer am Rheine belebt ist und andererseits Auftritte, wie das Hochzeitsfest des Pfalzgrafen und dessen Unterbrechung durch den bezaubernden Gesang Leonorens und durch die Gluth, die sie in jeder Männerbrust entzündet, dann wieder die Erscheinung der vermeinten Zauberin vor dem geistlichen Gerichte und der furchtbare Conflict, der daraus entsteht, zu den ergreifendsten dramatischen Effecten gehören, und endlich das romantisch-geisterhafte Element, welches das Drama durchdringt, dem Ganzen den echten Charakter der deut-

schen Sage bewahrt. Nehmen wir nun noch dazu, dass für die malerische Ausstattung der Bühne reichliche Gelegenheit geboten ist, so kann man die „Lorelei" von Geibel gewiss mit Recht als ein gutes Opernbuch bezeichnen. Dass die Ausführung des Einzelnen in Bezug auf Form und Sprache ansprechend ist, versteht sich bei Geibel von selbst.

Trotz dieser Vorzüge des Buches vor so vielen anderen ist es doch erst die Musik, welche es zu einem wirklichen Kunstwerke macht, und so muss es auch sein, wenn eine Oper ihrem wahren Begriffe entsprechen soll. Max Bruch gehört nicht zu jener Schule, welche auf der einen Seite in der Wort-Composition, in der blossen Uebersetzung des Textes in Noten, und auf der anderen in dem Instrumental-Lärm und den fremdartigen Klangwirkungen die Effecte der Oper sucht; im Gegentheil, in allem, was er bisher geschrieben, und ganz vorzüglich in der Oper „Lorelei", tritt überall seine künstlerische Ueberzeugung, dass die Melodie die Seele der Musik ist, deutlich hervor. Sein Streben ist desshalb auf rein musicalische Charakteristik gerichtet, und ist ihm diese namentlich für die Hauptrolle der Oper sehr wohl gelungen. So sehr auch die Auffassung und Ausführung den dramatisch wirkungsvollsten Scenen entspricht, z. B. in den beiden grossen Finale's: der Brautweihe dem Geisterchor gegenüber und in der Gerichtsscene, so offenbart doch der letzte Act, in welchem eine Steigerung der Theilnahme nach so grossen und bewegten Auftritten, welche alle Handelnden und die bedeutenden Chormassen in Anspruch nehmen, kaum erreichbar scheint, die Begabung des Componisten in besonders hohem Grade, da hier, wo nur noch die zwei Hauptpersonen des Drama's, Leonore und Otto, auftreten, die ganze Wirkung nur von der Musik abhängt und doch keinen Augenblick zweifelhaft bleibt. Unser Gefühl wird bis zur Katastrophe nur durch den Gesang und das Orchester steigend in Spannung erhalten, bis am Ende der Oper das Versinken Leonorens mit dem Felsen in den Strom und ihr Wiederaufsteigen aus der Flut als Königin des Rheines mit decorativer Pracht das Ganze schliesst.

Die Aufführung der Oper auf dem hiesigen Stadttheater verdient alles Lob, wenn man die mannichfachen Forderungen in Betracht zieht, welche sie an die verschiedenen Factoren des Erfolges macht, an die Begabung der Hauptträger der Handlung für lyrischen und dramatischen Gesang und für die Darstellung, an die zugleich gute Besetzung der Nebenrollen, von denen z. B. dem Minnesänger Reinald und dem alten Fährmanne Hubert vortreffliche liedartige Gesänge anvertraut sind, ferner an den Chor der Winzer, der Ritter, der Priester, an die Scenirung und Gruppirung der Massen in den grossen Ensemblestücken des zweiten und dritten Actes, endlich an die decorative Ausstattung und an die Maschinerie. Bringen wir die nicht zu vermeidenden Schwierigkeiten einer ersten Vorstellung in Anschlag, so dürfen wir es aussprechen, dass das Ganze der Aufführung unserem Bühnen-Institute zur Ehre gereicht. Die Chöre waren sehr gut einstudirt und ihr Personal leistete alles, was man von einer Provincialbühne erwarten kann, und mehr, als die meisten in diesem Punkte leisten. Die Regie des Herrn Ernst bewies sich als eine verständige und bühnenkundige, und Decorationen wie die Ansicht von Bacharach, der Prospect aus dem Festsaale in das Rheinthal mit täuschender Perspective, die Ansicht des Lurleifelsens bei Mondbeleuchtung, und endlich der mit der Lorelei als Königin des Rheines aus den Fluten aufsteigende Feenpalast zeigen Herrn Mühldorfer als einen wahren Dichter in der Decorationskunst. Die Ausführung der Hauptrollen, Leonore (Fräulein Jäger) und Pfalzgraf Otto (Herr Wolters), offenbarte den grossen Fleiss, der darauf verwandt worden war, und erwarb sich an vielen Stellen den lauten Beifall des Publicums und Hervorruf; höhere Ansprüche an poetische Auffassung und Darstellung befriedigte sie freilich nicht in dem Maasse, wie es in beiden Partieen die Dichtung und die Musik verlangen. Die anderen Rollen waren alle recht gut besetzt; den Erzbischof (Bass) sang Herr Lindeck, den alten Hubert (Bass) Herr van Gülpen, den Minnesänger Reinald (Bariton) Herr Schelper, der in dem schönen Liede von Liebe und Treue durch seine klangvolle Stimme und trefflichen Vortrag stürmischen Beifall erwarb, der auch Herrn van Gülpen durch den Vortrag des Liedes über den Wechsel des Glückes auf Erden (im 4. Acte) zu Theil wurde. Die Partie der Bertha (Otto's Gattin) ist von den Nebenrollen die bedeutendste; sie wurde von Fräulein Huttary in Gesang und Spiel recht gut durchgeführt; namentlich trug sie die schöne Cavatine im dritten Acte mit gefühlvollem Ausdrucke vor. Fräulein Kirchner sang das Lied, mit welchem die Winzerinnen Leonoren begrüssen, recht hübsch, wie denn überhaupt an dieser jungen Dame die musicalische Bildung und die reine und deutliche Aussprache zu loben ist.

Das Publicum brachte der Oper sichtbarlich eine rege Theilnahme entgegen, die gleich nach der ersten Scene, welche mit dem *Ave Maria* schliesst, in lauten Applaus ausbrach und sich mit jedem Acte zu enthusiastischem Beifalle steigerte. Der Componist, der anwesend war, wurde wiederholt gerufen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin, 20. August. Kommende Saison wird das Repertoire des Fräul. Lucca mit zwei Partieen bereichern, der Zerline in „Fra Diavolo" und der Titelrolle in der zur Aufführung angenommenen neuen

Wuerst'schen Oper „Der Stern von Turan". Die Künstlerin, die den grössten Theil ihres Urlaubs in Reichenhall zugebracht, hat sich in diesen Tagen, wie die National-Zeitung mittheilt, zu einer kurzen Nachkur nach Hubertus-Bad im Harz begeben und wird um die Mitte des Monats nach Berlin zurückkehren. Das Gerücht von einer Wallfahrt nach Mariazell war also nichts weiter als eine müssige Erfindung, die möglicher Weise darauf basirte, dass Fräulein Lucca vor ihrer Herkunft in Mariazell war. — Zwischen der General-Intendanz der königlichen Schauspiele und Herrn Woworsky ist ein Contract auf Lebenszeit abgeschlossen.

Die Direction des Victoria-Theaters hat sich mit Herrn Dr. Gunz über eine Verlängerung seines Gastspiels geeinigt. Derselbe wird, wie wir hören, noch an acht Abenden auftreten. Am letzten Sonntage ging Rossini's „Barbier von Sevilla" in Scene. Den Grafen Almaviva sang Herr Dr. Gunz. Der geschätzte Künstler lieferte eine in jeder Hinsicht vollendete Gesangsleistung und dürfte darin wohl schwerlich einen Rivalen zu fürchten haben. Wir haben schon so manchen Almaviva-Sänger gehört, aber in so feiner, geschmackvoller Weise, bekennen wir ganz offen, noch nicht. Herr Dr. Gunz machte seine schönen Stimmmittel in jeder Weise geltend. Sein Vortrag war so hübsch schattirt und sauber nuancirt, dass jedes Mal der Jubel des überfüllten Hauses lostoste, ja, mitunter sogar mitten hinein zu brechen drohte. Was die Einlagen anbetrifft, so hatte die Romanze aus „Lalla Rookh" von Felicien David, dann das Abt'sche Lied: „Schlaf' wohl, du süsser Engel" (welches der Sänger unnachahmlich schön sang), so wie das spanische Lied von Dessauer den meisten Beifall.

Breslau. Am 14. und 15. August fand zu Reichenberg, einer schön gelegenen Fabrikstadt Böhmens, ein deutsches Gesangfest Statt, zu welchem sich zwischen 60 bis 70 Vereine aus Böhmen und Oesterreich, Schlesien und Sachsen eingefunden hatten. Man hatte dazu eine Tonhalle auf einer Anhöhe beim Schützenhause erbaut, an welcher, eben so wie in der Stadt, deutsche, österreichische, preussische, sächsische, böhmische, schleswig-holsteinische Fahnen prangten. Eine Menge Zelte umgaben sie und bildeten ein fröhliches Sängerlager. — Die Gesammt-Aufführungen brachten: Mendelssohn „An die Künstler", Storch „Die Heimat", V. Lachner „Gruss an's Vaterland", Fl. Schmidt (Chor-Rector und Dirigent des Ganzen) „Germania", F. A. Vogl (Professor am Conservatorium zu Prag) „Hymne", Fr. Lachner „Kriegers Gebet", H. Esser, „Jubelruf des Lebens", Fr. Abt „Schlachtlied". — Am anderen Tage wurde die Cantate „Die Harmonie" von Wilhelm Tschirch unter Direction des Componisten aufgeführt. Alsdann begann der Gesangwettstreit, an welchem achtzehn Vereine Theil nahmen. Concurrenzstück für den ersten Preis war „Der Jäger" von Fr. Kücken (Op. 56, Heft II, Nr. 2). Es concurrirten nur drei Vereine: der Sängerbund von Breslau (Dirigent Wützold), der Männer-Gesangverein von Leitmeritz und der Orpheus von Dresden. Der „Sängerbund" erhielt den ersten Preis, einen silbernen Lorberkranz. — Um den zweiten Preis (einen silbernen Pocal) und den dritten (kunstvoll gearbeitetes Notenpult nebst Tactirstock) bewarben sich 15 Vereine; jenen erhielt der Männer-Gesangverein von Leitmeritz, diesen der Orpheus von Dresden. — Zwischen den Wettgesängen wurde noch vom Gesammtchor „Liedesweihe" von F. A. Vogl gesungen. — Ein hübsches Curiosum war es, dass das Bier nur in eigens für dieses Fest gegossenen Gläsern verabreicht wurde, welche die Inschrift: „Heil dem Sänger!" trugen.

Capellmeister Eugen Seidelmann in Breslau †. Geboren am 12. April 1806 zu Rengersdorf in der Grafschaft Glaz, kam er mit zwanzig Jahren als Student der katholischen Theologie nach Breslau, wo er sich mit Vorliebe der Musik hingab, so dass er bald Dirigent des akademischen Musikvereins und 1830 Capellmeister am dortigen Stadttheater wurde. „Don Juan" war die erste Oper, die er dirigirte, und bei der neuerlichen Leitung der Proben zu derselben überraschte ihn auch die Krankheit, die in Kurzem seinem Leben ein Ende machte. Neben vielen Compositionen zu Fest-, Schau- und Trauerspielen entstammen zwei Opern, „Virginia" und „Das Fest zu Kenilworth", seiner Feder.

Wien. Die Hof-Musicalienhandlung C. A. Spina bereitet für die Herbst-Saison eine sehr interessante Nova-Sendung vor. Dieselbe wird enthalten: Schubert's „Müllerlieder" nach den Original-Manuscripten und ersten Drucken kritisch revidirt; Deutsche Tänze, bisher ungedruckt, für Pianoforte und zugleich in vierhändigem Arrangement von Julius Epstein. — Ausser Anderem bereitet diese thätige Handlung eine complete Ausgabe der Schubert'schen Chöre (vervollständigt durch Opern-Chöre), und zwar kommen die Männerchöre zunächst an die Reihe.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 36. KÖLN, 3. September 1864. XII. Jahrgang.

Pariser Briefe.

(Die „*Concerts populaires*" von J. Pasdeloup*) — Meyerbeer's Africanerin — J. Becker — Soiree bei Rossini — *Société du Grand Concert*).

In Folge der politischen Stürme des Jahres 1848 sah sich ein junger Tonkünstler, der einen ersten Preis als Clavierspieler im pariser Conservatorium im Jahre 1833 erhalten hatte, genöthigt, eine Stelle in der Verwaltung der ehemals königlichen Schlösser, jetzt National-Eigenthum geworden, anzunehmen, um die Existenz seiner Familie, zu deren Haupt ihn allzu früh der Tod seines Vaters gemacht hatte, zu sichern.

Während der Mussestunden von Amtsgeschäften componirte er in einem der schönsten Parks in den Umgebungen von Paris, und im Jahre 1850 brachte er dem Director einer Concert-Gesellschaft ein Scherzo, das er im Schatten der hundertjährigen Eichen von St. Cloud geschrieben hatte. Der Director, dessen rauhe Aufrichtigkeit eben so gross wie sein musicalisches Talent war, sagte ihm gerade heraus, dass er seine Partitur gar nicht ansehen würde, da er nur Sachen von grossen Meistern aufführe.

Der bescheidene Künstler steckte sein Manuscript wieder ein, ohne ein Wort zu entgegnen. Allein der Gedanke fuhr in diesem Augenblicke durch seinen Kopf, eine Concert-Unternehmung ins Leben zu rufen, in welcher Compositionen von jungen, unbekannten Meistern neben classischer Musik zur Aufführung kommen sollten. Er nahm sich vor, sein Orchester aus den jungen Zöglingen des Conservatoires zu bilden, und voll Willenskraft und unaufhaltsamem Thätigkeitstriebe, die ihm Vertrauen auf seinen Plan einflössten, legte er seine Verwalter-Stelle nieder und stellte sich als Orchester-Director an die Spitze einer Gesellschaft, welche er *Société des jeunes artistes du Conservatoire* nannte, und gab am 20. Februar 1851 sein erstes Concert in dem Saale Herz.

Der Gedanke, die besten Zöglinge des Conservatoires zu einem Orchester zu vereinigen, war nicht neu. Schon vor der Gründung der Concert-Gesellschaft des Conservatoires, der einzigen der Art, welche seit dem 9. März 1828 allen Wechsel der Regierungsform und der Mode in Paris überdauert hat, hatte die Verwaltung der Anstalt selbst unter dem Consulate mit Erfolg den Versuch dazu gemacht. Späterhin wurden die Concerte, in welchen die tüchtigsten Zöglinge das Orchester bildeten, nach einer Unterbrechung derselben wieder neu organisirt, und Habeneck machte darin seine erste Schule zum Dirigenten und hauptsächlichen Begründer der späteren Conservatoire-Concerte. Im Jahre 1826 unternahm A. Elwart in dem kleinen Saale des Conservatoires die *Concerts d'émulation,* welche bis 1834 bestanden. Zu der Ausführung von Instrumental- und Vocalmusik benutzte er ebenfalls die Schüler und Schülerinnen der Anstalt.

Das waren gleichsam die Vorspiele zu dem Unternehmen von Jules Pasdeloup gewesen, denn er war es, von dem oben die Rede war und der am 20. Februar 1851 sein erstes Concert mit seiner „Gesellschaft der jungen Künstler vom Conservatoire" gab. Dieser Titel war damals eine Wahrheit, denn der grösste Theil der Instrumentalisten bestand wirklich aus Conservatoiristen, aber bald wusste Pasdeloup auch bereits durchgebildete, ja, schon rühmlich bekannte Künstler für seine Concerte zu gewinnen und zugleich die herangewachsene Generation des Conservatoires an das Unternehmen zu fesseln.

Allein trotz der günstigen Theilnahme vieler hohen Beamten und der opferwilligen Unterstützung eines wohlhabenden musikliebenden Gönners fristeten die Concerte der jungen Gesellschaft nur mit Mühe ihre Existenz; sie

*) *Histoire des Concerts populaires de Musique classique etc. etc. par A. Elwart. Paris, chez Castel, 1864.* 142 S. 8.

hatten mehr Erfolg in der öffentlichen Meinung, als reichlichen Ertrag. Allein Pasdeloup war nicht der Mann, sich abschrecken zu lassen, er beharrte mit Energie und stetem Streben nach vollkommenerer Leistung bei seinem Plane und sah mit richtigem Blicke voraus, dass es nur der Ausdauer bedürfe, um die nicht ferne Zeit zu erwarten und durch eigene Anstrengung herbeiführen zu helfen, wo nicht bloss die privilegirte Zuhörerschaft der Conservatoire-Concerte, sondern auch die grosse Menge der Musikliebenden in der Weltstadt Paris die Meisterwerke der Deutschen schätzen und lieben lernen und zu ihren Ausführungen massenweise hinströmen würden. Er führte desshalb vor Allen Haydn, Mozart, Beethoven und Carl Maria von Weber seinen Zuhörern vor, damit sie den Eindruck, den sie empfangen, weiter trügen, wagte es auch, Mendelssohn, ja, sogar Schumann ihnen vorzustellen und brachte dazwischen Werke der Zeitgenossen in Paris, Sinfonieen von Gounod, Gouvy, Lefébure-Wély, Saint-Saëns u. s. w. Zu vielen Aufführungen von bisher in Paris ganz unbekannten Werken gab er durch seine Concerte Veranlassung, z. B. von Weber's „Preciosa", von Mozart's „Entführung aus dem Serail" auf dem *Théâtre lyrique*.

Eine erfreuliche Vermehrung der Einnahme der Orchester-Mitglieder gewährte es, dass der Seine-Präfect Herrn Pasdeloup beauftragte, die Concerte in den wöchentlichen Winter-Soireen auf dem *Hôtel de Ville* zu organisiren. Auch wurde die Gesellschaft zu mehreren Concert-Aufführungen in Privatkreisen, z. B. in den Soireen des Ministers der schönen Künste und der Museen, eingeladen.

So erhielt sich das neue Institut neun Jahre lang, und die Theilnahme daran, hauptsächlich von Künstlern von Fach und bedeutenden Dilettanten getragen und befürwortet, stieg in Bezug auf Anerkennung und auch auf zahlreicheren Besuch dergestalt, dass Pasdeloup den Entschluss fasste, seine Concerte in einen grösseren Saal zu verlegen und bei den Eintrittspreisen Rücksicht auf die Menge von Musikfreunden zu nehmen, denen ihre häuslichen Verhältnisse keine grossen Ausgaben für Concert und Theater erlauben. Der Director des *Cirque Napoléon*, jenes grossartigen Bauwerkes von Hittorf, ging auf den Gedanken ein und stellte ihm den ungeheuren Saal, der fünf Tausend Menschen fasst, zur Verfügung, und so entstanden die *Concerts populaires*, die gleich im ersten Jahre einen kaum geahnten Erfolg hatten und seitdem in wirklicher Popularität so gestiegen sind, dass nicht allein ihr Bestehen gesichert ist, sondern sie zugleich einen reichlichen Ertrag gewähren, der für die Aufopferungen von Zeit und Mühe in den früheren Jahren entschädigt.

Die Concerte finden Sonntags um 2 Uhr Nachmittags Statt, sind also dem pariser Gebrauche, erst um 6 Uhr oder noch später zu speisen, gemäss Morgen-Concerte. Das erste wurde am 27. October 1861 gegeben und hatte folgendes Programm: 1. Weber, Ouverture zu Oberon; 2. Beethoven, Pastoral-Sinfonie; 3. Violin-Concert von Mendelssohn, gespielt von Alard; 4. Hymne von Jos. Haydn („Gott erhalte Franz, den Kaiser", für Violin-Quartett), ausgeführt von sämmtlichen Saiten-Instrumenten; 5. Méhul, Ouverture zur Jagd Heinrich's IV.

In den sieben folgenden der ersten Reihe kamen unter Anderem zur Aufführung von Beethoven die Sinfonieen in *C-moll* (2 Mal), *C-dur, F-dur* (Nr. 8), *A-dur*, die Ouverture zu Egmont und ein Theil des Septetts; von Mozart Ouverturen zur Zauberflöte, Figaro, Sinfonie in *Es*; von Weber Jubel-Ouverture, Euryanthe, Freischütz, Aufforderung zum Tanze, instrumentirt von Berlioz; von Mendelssohn *G-moll*-Concert für Piano, gespielt von Ernst Lübeck, Sinfonie in *A-dur*, Allegretto aus der Sinfonie Op. 52, Ouverture Melusine.

Besuch und Beifall waren so gross, dass Pasdeloup nach der ersten Reihe von acht Concerten in derselben Saison (1861—1862) eine zweite und eine dritte veranstalten konnte. Und so ist es geblieben: in jedem Winter finden vierundzwanzig Concerte in drei Serien Statt, wozu dann noch einige ausserordentliche Concert- oder musikfestliche Aufführungen kommen.

Das Orchester zählt 20 erste und 20 zweite Violinen, 12 Bratschen, 12 Violoncelle und 12 Contrabässe, also 76 Geigen-Instrumente; 3 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Ophikleïde, Pauken, 4 Harfen, Triangel — zusammen 101 Personen. Unter ihnen sind 44, welche als Zöglinge des Conservatoires den ersten Preis erhalten haben. Seit dem vorigen Jahre hat Pasdeloup auch einen Chor gebildet (*Choral populaire de musique classique*), welcher in den Extra-Concerten und von jetzt an in vier grossen Musikfesten, welche nach den drei Reihen sinfonistischer Concerte folgen sollen, mitwirken wird.

Die Eintrittspreise sind gegenwärtig folgende: Parquet (numerirte Stühle) 5 Fr.; Erster Platz 2 Fr. 50 C.; Zweiter 1 Fr. 25 C.; Dritter 75 Cent. Die in Paris übliche Erhöhung bei Vorausbestellung beträgt für das Parquet einen und für den ersten Platz einen halben Franc; der zweite und dritte Platz erleiden in Betracht des populären Zweckes keine Erhöhung.

In den vier ausserordentlichen Concerten der Saison 1861—1862 wurde der erste Theil von Mendelssohn's „Elias" im ersten aufgeführt und im zweiten wiederholt, im dritten Mozart's „*Requiem*" bis zum *Lacrimosa* einschliesslich und Beethoven's Pastoral-Sinfonie, im vierten

(zum Besten einer Erziehungs-Anstalt für Töchter von Künstlern und Schriftstellern) Wagner's Tannhäuser-Marsch und Chor; in demselben spielte Alard das Concert von Mendelssohn, Sivori das *H-moll*-Concert von Paganini.

Einen merkwürdigen Fortschritt haben Pasdeloup's populäre Concerte in einer wichtigen Beziehung dadurch bewirkt, dass die Virtuosen-Leistungen in den Hintergrund gestellt worden sind und eigentlich nur noch als Lockspeise und Concession an den alten pariser Kunstgeschmack in die Programme aufgenommen worden. Eine andere Concession ähnlicher Art, die Vorträge von Kammermusikstücken durch das sämmtliche Geigen-Quartett und Contrabässe, war durch die Rivalität mit den Conservatoire-Concerten geboten und ist in dem ungeheuren Raume des *Cirque Napoléon* auch eher zu rechtfertigen, als in dem kleinen Concert-Theater des Conservatoires. Den Reiz der Neuheit hat die Sache längst verloren, und dass sie kein ausserordentliches Kunststück sei, haben die *jeunes Artistes* schon im Saale Herz seit zehn Jahren bewiesen. — Auch überall ein vollständiges Ganzes zu geben, hat Pasdeloup noch nicht gewagt; wir begegnen daher noch vielen fragmentarischen Aufführungen von Sinfonie- und Quartettsätzen aus den grossen Werken aller Meister.

Betrachtet man die Programme der drei Jahre, so lässt sich aus den gewählten Compositionen und namentlich aus der Zahl der Wiederholungen ein ungefährer Schluss auf den gegenwärtigen Geschmack der Franzosen in Sachen der Tonkunst ziehen. Haydn ist 33 Mal vorgekommen mit ganzen Sinfonieen und Bruchstücken derselben, ferner 16 Mal mit Quartettsätzen (*en masse*), also 49 Mal im Ganzen. — Mozart 13 Mal mit Sinfonieen (*G-moll* 4, *C-dur* mit Fuge 3, *D-dur* 2 Mal, *B-dur*, *Es-dur* und Bruchstücke) und 7 Mal mit Fragmenten aus den Quintetten (*en masse*), also 20 Mal im Ganzen. — Beethoven 33 Mal mit Sinfonieen (*C-dur* 4, *C-moll* 8, *D-dur* 4, *Es-dur Eroica*, 1, *F-dur*, Nr VIII, 2, *A-dur* 6, *B-dur* 1, *D-moll*, Nr. IX mit Chor, 1, Pastorale 6 und 4 Mal in Bruchstücken), ferner 12 Mal in Gesammt-Ausführungen von Theilen des Septetts und der Quartette Nr. 9 und 10 (Fuge), also im Ganzen 45 Mal. — Mendelssohn 13 Mal mit ganzen Sinfonieen, *A-dur* 4, *A-moll* 5, mit Fragmenten 4 Mal. — Schumann in *Es-dur* 1 Mal. — Theod. Gouvy in *F* 1 Mal. — Gounod Bruchstück der Sinfonie in *Es-dur* 1 Mal. — Bizet Scherzo (Manuscript) 1 Mal.

In Bezug auf Ouverturen finden wir folgendes Verhältniss: J. S. Bach die Suite in *D* als Ouverture 1 Mal. — Gluck Iphigenie in Aulis 2. — Mozart Zauberflöte 2, Don Juan 1, Figaro 2 = 5 Mal. — Cimarosa *Matrimonio segreto* 2. — C. M. von Weber Oberon 5, Euryanthe 4, Preciosa 2, Beherrscher der Geister 2, Freischütz 5, Jubel-Ouverture 2 = 20 Mal. — Beethoven Prometheus 1, Fidelio (in *E-dur*) 3, Egmont 5, Coriolan 2, Zwischenacte zu Egmont 3 = 14 Mal*). — Cherubini Lodoiska 1, Medea 2, Portugiesisches Gasthaus 1 = 4 Mal. — Mendelssohn Fingalshöhle 3, Ruy Blas 3, Sommernachtstraum 4, Musik zum Sommernachtstraum 1 = 11 Mal. — Rossini Wilhelm Tell 4, Semiramis 3 = 7 Mal. — Schumann Genofeva 2 Mal. — Méhul, Herold, Auber, Meyerbeer (Struensee 1, Polonaise 3), Berlioz (Römischer Carneval) je 1 Mal.

Im Ganzen ist in den drei Jahren durch die Energie eines einzigen Mannes wirklich Grosses geleistet worden. Wenn es auch in Deutschland, wo man an treffliche Concert-Aufführungen der classischen Musik gewöhnt ist, nicht eben ausserordentlich erscheinen mag, so ist es doch für Frankreich wahrhaft bewundernswerth und von unausbleiblichen Folgen für Richtung des Geschmacks.

Ueber die Einrichtung des Unternehmens, das den populären Concerten von Pasdeloup Concurrenz machen soll, ist ein ausführlicher Prospect erschienen, der im Stil und in den Verheissungen grosse Aehnlichkeit mit den gewöhnlichen Ankündigungen von Actien-Gesellschaften hat. Unterzeichnet haben ihn als „Gründer der *Société du Grand Concert*" die Herren Felicien David, D. Magnus, Leopold Deutz und Charles de Lorrac.

Der ausgesprochene Zweck ist, die classischen Meisterwerke aller Nationen und Zeiten mit grossen Massen gut aufzuführen und zu mässigen Eintrittspreisen. Werke von neueren Componisten sollen eben so wenig ausgeschlossen werden, wie Solo-Vorträge von Sängern und Instrumentalisten.

„Felicien David wird der artistische Director sein. Man wird Sinfonieen, Sinfonieen mit Chören; Fragmente von Opern, Messen, Oratorien; Ouverturen, Chöre, Cantaten u. s. w. aufführen." — Curiosa sind folgende Stellen: „Man wird nur Werke von unbestrittenem Verdienste und deren Erfolg sicher ist, geben." — „Die Gesellschaft *du Grand Concert* ist weit entfernt davon, allein dazu bestimmt zu sein, das symphonische Repertoire des Herrn Felicien David ins Licht zu stellen, sondern wird an alle französischen und auswärtigen Componisten die Einladung ergehen lassen, ihre Werke persönlich zu dirigiren."

*) Hier ist besonders auffallend, dass die *E-dur*-Ouverture zu Fidelio 3 Mal, die grosse in *C* zu Leonore gar nicht und die *Sinfonia eroica* zwar ein Mal gemacht worden, aber keine Wiederholung erlebt hat. — Eben so bezeichnend dürfte es sein, dass Weber unbedingt den Vorzug in den Ouverturen über alle anderen Componisten (Beethoven eingeschlossen) erhalten hat.

[*]

Die Gesellschaft hat mittels notariellen Actes vom 2. Juli d. J. auf 14 Jahre den grossen Saal *Colonnes d'Hercule* in der *Rue Richer* Nr. 32 gemiethet; er enthält mehr als 3000 Sitzplätze und eine Bühne für 400, bei ausserordentlichen Gelegenheiten für 600 ausführende Musiker und Sänger. Sie wird ein eigenes Orchester von 85 tüchtigen Künstlern engagiren und sie gut besolden, so dass „so viele Proben, als nöthig erachtet werden, gehalten werden können". (Auch dieser Zusatz ist charakteristisch, denn es ist leider wahr, dass es in Paris erschrecklich schwer hält, mehrere Proben für eine grosse Aufführung zu Stande zu bringen.) Der Chor soll Anfangs 200 Choristen zählen, später auf 250 und selbst bis auf 300 vermehrt werden. Ausser dem Gehalte wird den Mitgliedern des Orchesters und Chors eine Theilnahme von 10 pCt. an dem Gewinne gesichert.

Die Eintrittspreise werden auf 2 und 1 Fr. gesetzt, wofür Jeder (auch für 1 Fr.) einen numerirten Sitz erhält. Eine Preiserhöhung auf die Vorausmiethe findet nicht Statt.

Das Grundcapital ist auf 600,000 Fr. festgestellt und wird durch 1200 Actien zu 500 Fr. aufgebracht; der Zeichner von 10 Actien erhält das persönliche Recht des freien Eintritts. Die Actien werden mit 5 pCt. verzins't, gewähren aber nach einem *calcul minutieux* Aussicht auf 50 pCt. Gewinn!

In den Operntheatern ist stille Zeit, was die Kunst betrifft; nur die Gala-Vorstellung mit der glänzenden Scenerie in den Logen hat einigen Lärm gemacht, der aber, durch die spanische und altfranzösische Etiquette beschränkt, nicht einmal recht zum Ausbruche kam. Gegeben wurde das Ballet „Nemea", die einzige Neuigkeit, welche die grosse Oper diesen Sommer aufbringen konnte. Man wird mir die Aufzählung der Lichter — nicht bloss der Gasflammen, denn die Rückkehr zum Rococo erfordert Wachslichter! — und der Toiletten und Diamanten und Ordenssterne erlassen.

Die einzige Theater-Nachricht von Bedeutung ist die, dass Fétis von Brüssel auf Einladung von Meyerbeer's Witwe und des Herrn Perrin, Directors der grossen Oper, hier angekommen ist, um die Partitur der „Africanerin" einzusehen, deren Proben unter seiner Leitung nach der Bestimmung des Dahingeschiedenen gehalten werden sollen. Nach anderen Auslegungen soll dieser immerhin für Fétis ehrenvolle Auftrag nicht auf einem testamentarischen Wunsche des Verstorbenen, sondern auf einer Combination der hiesigen entscheidenden Mächte, deren Vertreter ich so eben genannt habe, beruhen, indem man durch die Berufung einer ausländischen Berühmtheit keine einzelne einheimische zu verletzen hofft, da sie sich alle davon ausgeschlossen sehen das nachgelassene Werk unter ihren Auspicien in Scene gehen zu lassen.

Ueber Meyerbeer erscheinen noch fortwährend Broschüren und Artikel, meist ohne allen Werth und nichts als Erzeugnisse der buchhändlerischen und journalistischen Industrie. Man war indess in den höheren musicalischen Kreisen hier sehr neugierig, wer den grossen Meister in dem Capitel des preussischen Ordens *pour le mérite* ersetzen würde. Die Nachricht, dass Grell in Berlin das Ritterkreuz Meyerbeer's erhalten habe, hat überrascht, da man hier glaubte, die Wahl könne nur zwischen zwei berühmten deutschen Componisten schwanken. Ich gestehe, dass ich auf die Erkundigungen hiesiger Tonkünstler bei mir über Herrn Grell nichts Anderes zu antworten wusste, als dass mir bei meiner bereits ziemlich langen Abwesenheit von Deutschland der Name aus der Erinnerung gekommen sei*).

Weil ich einmal bei Ehrenbezeigungen bin, so muss ich der Medaille erwähnen, welche die Concert-Gesellschaft des Conservatoires unserem Landsmanne, dem Violinisten Johann Becker (ich darf den deutschen Künstler nicht *Jean* Becker, wie er sich auch selbst bei Euch schreiben soll, nennen!), als Zeichen der Verehrung und Dankbarkeit für seinen Vortrag namentlich des Concertes von Beethoven übersandt hat. Sie ist von Silber und zeigt das Bildniss Habeneck's.

Rossini hat den Vorabend des 21. August, seines zweiundsiebenzigsten Namenstages, auf seiner Villa zu Passy in vertraulichem Kreise gefeiert, wo zugleich die Auszeichnung bekannt wurde, die er vom Könige von Italien durch Uebersendung des Grosskreuzes vom Orden des heiligen Mauritius und Lazarus erhalten hat**). Im Garten war glänzende Illumination und Feuerwerk trotz des Regens. Im Saale sangen Faure, Obin und Villaret (Tenor) das Terzett aus Wilhelm Tell, welches Rossini seit länger als dreissig Jahren nicht wieder gehört hatte, und Tamburini, die Celebrität der Generation, die den Barbier von Sevilla zuerst hörte, sang mit Frau Lemmens-Sherrington das Duett von Rosine und Figaro. Der vortrefflichen Sängerin begleitete Rossini selbst seine Elegie: *Adieux à la vie.* Schliesslich erfolgte die Aufführung einiger komischen Scenen durch Schauspieler vom *Théâtre français.*

---

*) Herr Eduard Grell (geboren 1800) ist seit Rungenhagen's Tode Director der von Fasch gegründeten Sing-Akademie in Berlin, welcher Anstalt er seine verdienstliche Thätigkeit fast ausschliesslich widmet. Mehrere von seinen Compositionen, im Kirchenstile für die Akademie geschrieben, werden sehr geschätzt.

Die Redaction.

**) Siehe unten den Bericht aus Pesaro.

Das Rossini-Fest in Pesaro.

(Brief von Panofka.)

Pesaro, 22. August 1864.

Am Samstag den 20. fuhren wir, eine ganze Karawane von Tonkünstlern, Dichtern, Sängern und Journalisten, von Bologna früh um 5 Uhr ab und trafen um 9 Uhr auf dem Bahnhofe von Pesaro ein. Eine Militärmusik empfing uns mit rauschenden Fanfaren. Ein unabsehbares Gewühl von Menschen liess befürchten, kein Quartier zu bekommen, denn Tausende von Fremden strömten der anmuthigen Stadt Pesaro zu, die nicht mehr als 12,000 (16,000) Einw. hat. Bei so bewandten Umständen hatten wir, mein Freund Emiliani, der treffliche Violinist von Bologna, und ich die Gastfreundschaft der Witwe und des Sohnes des berühmten Componisten Vaccai doppelt zu preisen. Ganz in der Nähe ihrer Wohnung liegt in der Strasse Rossini das kleine, aber niedliche Haus, in welchem der Schwan von Pesaro das Licht der Welt erblickte, was eine marmorne Tafel bekundet.

Der allgemeine Sammelplatz war der Platz Rossini; dort befindet sich in einer Nische der Façade von San Domenico eine Statue des Componisten in einem polnischen Rocke mit Schnüren, das Geschenk eines Privatmannes. Der Kirche gegenüber war ein *Café Rossini* improvisirt, wo trotz der grossen Hitze die künstlerischen Notabilitäten aus ganz Italien zusammenkamen, um ihrem grossen Meister zu huldigen. Palermo war durch den Secretär der Akademie der schönen Wissenschaften und durch zwei Journalisten vertreten; Neapel durch zwei Professoren der Musik am Conservatorium und den Componisten Florino; Venedig durch den Capellmeister von San Marcus, Buzzola; Turin durch den Redacteur des „*Pirata*"; Florenz durch die Grafen Pertirari-Gardiano und Appoliti, den Componisten Pacini, den berühmten Contrapunktisten Mabellini und den besten Orchester-Director von Italien, Mariani. Von Mailand war der Director des Conservatoriums, Rossi, und die beiden Professoren Ronchetti und Lucca, und de Filippi, der Redacteur der „Perseveranza", zugegen, von Bologna der Graf Pepoli, Maire von Bologna und Dichter von Operntexten, der berühmte Violinist Emiliani, der Pianist Gollinelli, die Sänger Ivanoff, Badiali, Giraldoni u. s. w. und der Dichter Mercantini.

Am Abende des 20. wurde „Wilhelm Tell" gegeben. Der Tenorist Stigelli war leider durch plötzliches Erkranken am Auftreten verhindert, sonst war die Aufführung imposant; das Orchester bildeten die ausgezeichnetsten Musiker von Italien, und ein Chor von 68 Sängern entwickelte eine schöne Klangfülle. Mariani dirigirte die Oper. Das Theater von Pesaro fasst 1500 Personen und war überfüllt. Die wahrhaft tropische Hitze zwang gar Manche, vor dem Ende das Haus zu verlassen. Das Publicum war über die Maassen begeistert und rief gleich die Ouverture *da Capo*.

Der folgende Tag, der 21. August, war durch das schönste Wetter begünstigt. Vom frühen Morgen an pflanzte man Masten auf, von deren Spitzen die Nationalflaggen wehten, eine Menge Musikbanden zogen durch die Strassen, die Pferde der Fiaker waren mit roth und weissen Federbüschen geschmückt und eine ungeheure Menge von Menschen wogte auf und ab.

Um 12 Uhr wurde das Fest durch eine feierliche Sitzung eröffnet, welche Se. Excellenz der Minister des Innern, Herr Peruzzi, präsidirte, ihm zur Seite der Maire und die Beigeordneten von Pesaro. Der Graf Pertirari las eine Rede im Namen der Repräsentanten von Florenz, welche der Stadt eine grosse goldene Erinnerungs-Medaille überreichten. Herr Regli las eine Abhandlung über die Werke Rossini's, welche oft durch Beifall unterbrochen wurde. Am meisten aber zündete die freie Rede des Ministers Peruzzi, eines Mannes von höchst noblem und einnehmendem Aeussern, dabei ein grosser Redner mit herrlichem Organ. Seine Worte waren der Ausdruck einer wahren Begeisterung für die Kunst; erhebende Gedanken, glänzende Betrachtungen über das Verhältniss der Kunst zum Staate, und unter Anderem die Worte: „Als Italien im Schlafe lag, war Rossini der Einzige, der durch seine Melodieen das Leben des Vaterlandes verkündete", riefen einen Enthusiasmus hervor, der in dreimaligen lauten Beifall ausbrach.

Um 3 Uhr versammelte man sich auf dem Bahnhofe, wo die Bildsäule Rossini's, das Geschenk der Herren Salamanca und Delahante, Directoren der italiänischen Eisenbahnen, enthüllt wurde. Ein sonderbarer Zufall ist es, dass Rossini, der bekanntlich die Eisenbahnen nicht liebt und nie mit dem Dampfwagen fährt, in Passy eine Villa neben dem Bahnhofe bewohnt, und dass nun gar seine Statue zu Pesaro auf dem Bahnhofe selbst steht! Er ist sitzend dargesellt, die Augen auf den Perron gerichtet, und kehrt der Stadt den Rücken zu. [*Hony soit qui mal y pense!*] Auf einer grossen Bühne befanden sich fünfhundert Sänger und Instrumentalisten: sie begannen mit der Ouverture zur *Gazza ladra*. Alsdann ergriff der Graf Briganti-Bellini als Vertreter der Gesellschaft der römischen Eisenbahnen das Wort und hielt eine Rede von stark politischer Färbung. Hierauf folgte die Aufführung der für diese Feierlichkeit von Mercantini gedichteten und von Mercadante in Neapel componirten Cantate. Mercadante hatte, von einem richtigen Gefühle geleitet, Rossini'sche Motive, namentlich aus der „Donna del Lago"

und aus „Zelmira", zu einem Ganzen verbunden und vortrefflich instrumentirt. Die Cantate gefiel sehr und musste vollständig wiederholt werden. Mercadante war verhindert, persönlich anwesend zu sein. Alsdann trat der Graf Pepoli von Bologna auf und verkündete, dass in demselben Augenblicke, wo die Hülle der Bildsäule Rossini's fiel, in Bologna auf dem Platze vor dem Lyceum ein Denkstein mit folgender Inschrift errichtet werde:

Qui entrò studente, di qui uscì principe
delle scienze musicali
GIOACCHINO ROSSINI.
Bologna,
Per documento perenne di onore
Al figlio adottivo, intitulò del suo nome
la circostante piazza.
Q. L. P.
*Il 21. Agosto. 1864**).

Die Feier wurde durch die schwungvolle Ausführung der Ouverture zu Semiramis beschlossen. Mariani hatte alle Aufführungen sehr geschickt dirigirt.

Am Abende war die Stadt erleuchtet und Concert im Theater.

Die erste Nummer des Programms war eine Fest-Cantate von Pacini auf einen Text, der ebenfalls von Mercantini gedichtet war. Der Gedanke, die verschiedenen Städte Italiens, welche dem Meister ihre Huldigung darbringen, als Personen einzuführen, lag dem Gedichte zum Grunde. Venezia z. B. sang folgende Stanze:

Vengo alla festa anch' io per l'aria bruna,
Porto il sospiro della mia laguna.
La mia laguna è in faccia a questa sponda,
E piena di canzoni era quell' onda.
Sa i canti di Rossini il gondoliere,
Ma oggi il nostro canto e Miserere.
Vengo alla festa anch' io per l'aria bruna,
*Porto il sospiro della mia laguna***).

Bei der politischen Stimmung in Italien machte diese Stelle natürlich grossen Eindruck.

[Wir ergänzen diese Mittheilung noch durch einige Nachrichten aus dem *Corriere dell' Emilia*:]

*) „Hier trat Gioacchino Rossini als Student ein und ging als Fürst der musicalischen Wissenschaft und Kunst daraus hervor. Bologna hat zum ewigen Ehren-Andenken seines Adoptivsohnes seinen Namen diesem Platze gegeben und diesen Stein gesetzt (*Questa Lapide Pose*) den 21. August 1864."

**) „Auch ich komme zum Feste aus trüber Luft hieher, ich bringe den Klagelaut meiner Lagune; meine Lagune liegt diesem Gestade gegenüber, und auf ihren Wogen erklangen stets Lieder; der Gondelfahrer weiss Rossini's Gesänge auswendig, aber jetzt ist ein Miserere unser Gesang."

Die Bildsäule ist ein Werk Marochetti's. Der Platz der Aufstellung sei gewählt, „damit auch der durchreisende Fremde die Stadt Pesaro glücklich preisen könne, ein solches Genie erzeugt zu haben".

In dem Abend-Concerte wurden ausser der Cantate von Pacini Stücke aus dem *Stabat mater*, dem *Barbiere*, Moses, Semiramis und Cenerentola gesungen; unter den Vortragenden zeichneten sich Badiali und eine schöne Sopranstimme, Henriette Sgarzi, aus. Die Erkrankung des Tenoristen Stigelli war durch die Anstrengungen desselben in den zehn Vorstellungen von Wilhelm Tell, welche den Festtagen unmittelbar vorhergingen, veranlasst worden.

Das Schreiben des Ministers Peruzzi, mit welchem er Rossini von der Verleihung der hohen Decoration benachrichtigte, lautet:

„*Illustre Signore!* Das Fest, durch welches die Stadt Pesaro Ihren Namen feiert, hat unter der Regierung von Victor Emanuel zum ersten Male ein Nationalfest sein können, weil jetzt, wo die Schranken, welche die Bevölkerungen Italiens trennten, gefallen, diese von allen Seiten herbeigeeilt sind, um Theil an dem Feste zu nehmen und sich zu brüderlicher Eintracht nicht nur im Geiste, sondern durch persönliche Anwesenheit zu dem Cultus eines erhabenen Genies vereinigen.

„Se. Majestät der König, der sich zum Vertreter jedes edeln Strebens in Italien macht, hat bei dieser glücklichen Veranlassung Sie durch Verleihung des Grosskreuzes des St. Mauritius- und Lazarus-Ordens auszeichnen (*insignire*) wollen, nicht nur, um einem Manne Ehre zu erweisen, den ganz Europa ehrt, sondern um eine Schuld der Nation abzutragen und dadurch der Liebe und der Bewunderung Italiens für seinen grossen Bürger Ausdruck zu geben.

„Indem ich den angenehmen Auftrag vollziehe, Sie von dieser Entscheidung des Souverains in Kenntniss zu setzen und Ihnen die Insignien des Ordens, der Ihnen verliehen ist, zu übersenden, schätze ich mich glücklich, Ihnen die Gefühle der Bewunderung und Verehrung (*riverenza*) auszudrücken, mit denen ich die Ehre habe, mich zu nennen

„Ihren ganz ergebenen

„Ubaldino Peruzzi."

Ueber das Verhältniss des Stils der Meister des XVI. Jahrhunderts zu der heutigen Musik.

Heinrich Bellermann spricht in der Vorrede zu seinem Buche: „Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musicalischen Composition", Berlin, bei J. Springer, 1862, XVIII und 367 S. 8., über den oben angegebenen Punkt eine Ansicht aus, welche, weil

von einem Musikgelehrten herrührend, der mit dem tiefsten Studium der älteren Musikwerke die grösste Verehrung für ihre Schöpfer verbindet, Beherzigung nicht bloss von allen jüngeren Musikern, sondern auch vorzüglich von denen verdient, welche unsere heutige Vocalmusik auf die einseitigste Weise wieder zurückschrauben wollen.

„So viel und so vielerlei auch heutzutage componirt wird," —sagt er— „so selten ist es doch, dass in diesem wichtigsten Zweige der musicalischen Compositions-Technik, in der Stimmführung, die nöthigen Vorstudien gemacht sind, ja, wir besitzen nicht einmal ein Werk aus der neueren Zeit, das hierin den nöthigen Unterricht ertheilt." Er dringt darauf, dass das Studium der älteren Meister den Grund für eine Lehre des Contrapunktes bilden müsse, dass es „die Pflicht eines wahren Künstlers sei, die Geschichte seiner Kunst zu studiren und ihre Werke, vor allen Dingen die der früheren Zeiten, kennen zu lernen. Diese Pflicht wird von den Musikern der Gegenwart selten erfüllt, die Werke einer früheren Zeit werden hochmüthig als antiquirt verworfen. Daher finden wir auch so selten Meister in der Stimmführung, ja, es sind darin Rückschritte gemacht". Bellermann bezieht sich nämlich vorzugsweise auf die Vocalmusik des XVI. Jahrhunderts und fährt dann fort:

„Hauptsächlich war es das gewaltige Genie und der tiefe künstlerische Sinn eines Palestrina und Orlandus Lassus, wodurch der reine *a-capella*-Gesang zu jener bewunderungswürdigen Classicität emporgehoben wurde. Mit Recht haben nicht nur die Zeitgenossen, sondern auch Spätere die unerschöpfliche Erfindungskraft dieser beiden Männer gepriesen; in ihren Werken herrscht ein Ebenmaass der Form und vor Allem ein Fluss in dem Gesange einer jeden einzelnen Stimme, wie wir ihn von keinem Späteren übertroffen und nur von Wenigen erreicht sehen. Die Meisterwerke Seb. Bach's und Händel's zeigen allerdings eine eben so sichere und vielleicht noch ausgebildetere Hand im Contrapunkte, als ihre Vorfahren im XVI. Jahrhundert, sie brauchten aber nicht mit einer solchen Sorgfalt, als jene, zu Werke zu gehen, weil alle ihre Chor-Compositionen auf eine instrumentale Grundlage berechnet sind. Die Alten schrieben aber nur für reine Singstimmen und hatten dessbalb schon der Intonation wegen sich in viel engeren Gränzen zu halten. An diese Zeit müssen wir daher das Studium der Stimmführung anknüpfen, und müssen nach den Regeln und Gesetzen, welche damals galten, unsere Uebungen einrichten. Keineswegs soll hiedurch unsere Musik jene alte Gestalt wieder erhalten; wir sollen nur von ihr annehmen, was wir durch ein Studium unserer heutigen Musik nicht erlernen können. Wir sollen nach einem eben so fliessenden Gesange der einzelnen Stimmen wie die Alten streben, wenn wir auch durch die heutige Zeit berechtigt sind, über die engen Schranken ihrer Regeln hinauszugehen, wenn uns auch andere Ideen zu unseren Kunstwerken begeistern, als damals."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Aachen. Bei der zweiten Jahres-Versammlung des „rheinischen Sängervereins" (die Liedertafeln von Aachen, Crefeld, Elberfeld, Bonn, der Männer-Gesangverein von Köln und der von Neuss), für welche Aachen als Vorort gewählt wurde*), wird am Sonntag den 4. September im neuen Curhaussaale hierselbst das zweite Vereins-Concert unter Leitung des Herrn Concertmeisters Fritz Wenigmann, Directors der hiesigen Liedertafel, und unter Mitwirkung der Hof-Opernsängerin Fräulein Henriette Rohn aus Mannheim und des Herrn Karl Hill aus Frankfurt am Main Statt finden.

Nach dem Beschlusse des aachener Fest-Comite's wird die Hälfte des Reinertrags dem Restaurations-Fonds des hiesigen Münsters überwiesen; die andere Hälfte bleibt statutmässig stets zu Preis-Ausschreibungen für grössere Compositionen für Männergesang aufbewahrt.

Da die aachener Liedertafel durch ihr Preis-Ausschreiben vom 15. Februar 1863 in den Besitz zweier gekrönter Compositionen für Männergesang und Orchester gelangt ist, so hat sie im Sinne des Zweckes der Gesammt-Verbindung zu handeln geglaubt, als sie beschloss, die beiden preisgekrönten Werke in dem diesjährigen Concerte zur Aufführung zu bringen. Ausser diesen beiden grösseren Werken: „Heinrich der Finkler" von Fr. Wüllner und „Velleda" von C. Jos. Brambach, kommen durch den Gesammtchor noch drei kleinere von Franz Schubert zur Aufführung. Den Einzel-Vortrag, zu welchem statutgemäss in demselben Concerte nur eine der vereinten Gesellschaften zugelassen werden kann, wird diessmal der kölner Männer-Gesangverein übernehmen.

Iserlohn. Am 11. und 12. September wird in Iserlohn in der neu erbauten Festhalle auf der Alexanderhöhe ein Musikfest gehalten werden, dessen Direction Herr Capellmeister Ferdinand Hiller aus Köln übernommen hat. Das Orchester besteht aus 60—70 vorzüglichen Künstlern, unter Anführung des Herrn Concertmeisters Otto von Königslöw aus Köln. Als Solospieler werden mitwirken Herr Capellmeister Hiller (Pianoforte-Concert in *C-moll* von Beethoven), Hr. Hof-Concertmeister August Kömpel aus Weimar (Violin-Concert von Mendelssohn), Herr Alexander Schmit, Lehrer am Conservatorium zu Köln (Ballade für Violoncello von F. Hiller), Herr Loos aus Iserlohn (Pianoforte-Concert in *Fis-moll* von F Hiller). Dazwischen finden Gesang-Vorträge (Arien und Ensemblestücke) durch die Damen Julie Rothenberger und Hildegard Kirchner aus Köln und Herrn Hof-Opernsänger Stägemann aus Hannover Statt. Von grossen Orchestersachen werden die Sinfonie in *C-dur* mit der Fuge von Mozart und die siebente Sinfonie in *A-dur* von Beethoven aufgeführt. — Der Anfang der Concerte ist auf 4½ Uhr festgesetzt.

Mainz. Die Mainzer Zeitung theilt das Personal des hiesigen Stadttheaters für den nächsten Winter mit, wonach für die Oper

*) Vergl. Jahrg. 1863, „Der rheinische Sängerverein", S. 301 und 327.

folgende Künstler gewonnen sind: die Herren Otto Bach und Freudenberg als Capellmeister; Fräulein Klingelhöfer von Breslau, erste dramatische Sängerin; Fräulein Brückner von Regensburg, Coloratursängerin; Fräulein Franceschini (Schülerin des Prof. Mulder), Soubrette; Fräulein Gindele und Fräulein Gallmeyer, Altistinnen; Fräulein Lamara aus Hamburg, jugendliche Sängerin; die Herren Avoni von Olmütz, Waldmann von Schwerin, Brofft von Düsseldorf, Jäger von hier, Tenoristen; Herr Roschlau von Aachen, Bariton; Herr Tümmel von Posen, Bassist; Herr Freund von Ulm, Bass-Buffo.

Schlangenbad. Am 11. August hier und in Schwalbach am 10. hat Herr W. Wülfinghoff, Pianist und Clavierlehrer in Wiesbaden, Concert gegeben und mehrere Stücke von classischen Meistern, wie J. S. Bach, Field, Beethoven, Weber, Chopin, und glänzende Salon-Compositionen von Henselt, Döhler u. s. w. mit grossem Beifalle gespielt. Interessant waren die Vorträge der kleinen Amélie Wülfinghoff, 10 Jahre alt, von Beethoven's Variationen über *Nel cor più non mi sento* und eines Walzers von Chopin, ja, sogar der *Sonate pathétique* von Beethoven! — Das Programm enthielt zugleich eine artige Interpretation von Chopin's *Berceuse* in drei Strophen.

Die Grossfürstin Helene von Russland hat aus Karlsbad dem Mozarteum in Salzburg ein werthvolles Geschenk gemacht. Es fand nämlich Herr Dessauer ein altes Notenheft unter dem geschriebenen Titel: „*Ce livre apartient à Marie Anne Mozart 1759*". Die ersten Bogen enthalten Uebungsstücke für Clavier, geschrieben von der Hand des Vaters Mozart's. Zum Schlusse des Heftes erscheinen aber etwa 10—12 Blätter von der eigenen Handschrift des Wolfgang Amadäus Mozart aus den Jahren 1762 und 1763, enthaltend fünf noch nicht bekannte Compositionen des grossen Meisters. Die Grossfürstin brachte das Heft an sich und machte dem Mozarteum ein Geschenk damit, da sie, wie es in dem Schenkungsbriefe heisst, eine so kostbare Reliquie nicht entführen wolle, nachdem sie in deren Besitz gekommen.

Der königl. Capellmeister W. Taubert, Mitglied der königl. Akademie der Künste in Berlin, ist zum Mitgliede der musicalischen Section des Senates der gedachten Akademie ernannt worden.

Wien. Fräulein Ilma v. Murska hatte sich durch ihre doppelte Darstellung der Lucia so glücklich introducirt, dass bei der „Martha" im Operntheater buchstäblich „kein Apfel zu Boden fallen konnte". Es ist unläugbar, dass die jugendliche Gastin durch den brillanten Vortrag der berüchtigten Proch'schen Variationen im vierten Acte das Publicum zu gerechten Beifalls-Ausbrüchen hinriss. Aber wir wüssten in der eigentlichen Rolle auch keine Stelle anzugeben, die sich diesem „Nebenverdienst" vollkommen würdig an die Seite setzen liesse. Die Stimme des Fräuleins v. Murska ist weder stark, noch von besonders angenehmem Timbre; der Vortrags- und namentlich der Darstellungsweise aber scheint es, nach jenem Abende zu urtheilen, an frischer Lebendigkeit und Naturwahrheit sehr zu fehlen, so dass am Ende nichts übrig bleibt, als die trefflich fundirte, virtuos entwickelte Gesangs-Technik zur Ausfüllung der Intermezzo's aufzubieten. Dass dabei immer im Einzelnen viel Gelungenes, ja, Frappantes mit unterläuft, lässt sich denken. Beim Anschauen dieser anmuthigen Stimmgaukelei wollte uns aber durchaus der verwünschte Gedanke nicht aus dem Sinne, das Fräulein sei eigentlich gar kein wirkliches Fräulein, sondern eine jener pfirsichroth geschminkten Phantasie-Puppen-Figuren in Theodor Amadeus Hoffmann's Manier, die an Stelle der Seele eine Spieluhr im Leibe haben. (Wien. Rec.)

P. Scudo, der berühmte Musik-Kritiker der *Revue des deux Mondes*, ist gefährlich erkrankt.

Der Nachricht, nach welcher Gounod geisteskrank geworden sein sollte, wird von Paris aus auf das entschiedenste widersprochen. Gounod soll sich einer vorzüglichen geistigen und körperlichen Gesundheit erfreuen.

London. Balfe hat eine neue komische Oper auf einen englischen Text: *The Sleeping Queen* (Die schlafende Königin), geschrieben. Die Bemühungen, eine englische Oper hier zu errichten welche fast jedes Jahr nach Schluss der Saison der Italiäner auftauchen, aber eben so oft wieder untergehen, ohne etwas von Bestand zuwege zu bringen, erneuern sich dieses Mal mit grossem Eifer.

Aus London wird geschrieben: „Der Schauspieler Thomas Potte-Cooke ist unlängst mit Hinterlassung eines Vermögens von 30,000 Pf. St. gestorben. Mit einem Capital von 2000 Pf. St., das er dem londoner *Dramatic College* hinterlassen, ist ein Preis für ein National-Schauspiel gestiftet, der jedes Mal am 23. April, dem Geburtstage Shakespeare's und seinem eigenen, vertheilt werden soll."

Flotow's neue Oper „Naïda" soll in der nächsten Saison der italiänischen Oper in Petersburg zur Aufführung kommen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.
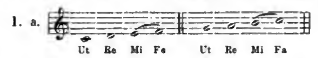
Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.
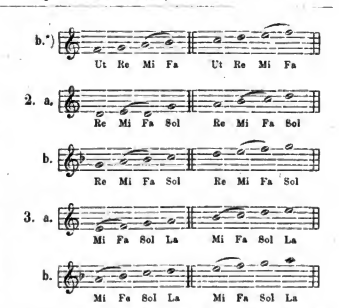
Nr. 37. | KÖLN, 10. September 1864. | XII. Jahrgang.

Die Tonarten *).
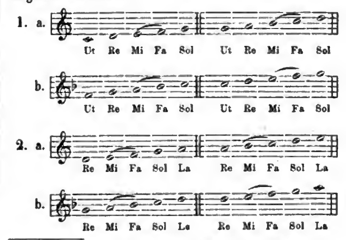
Der Modus in der Musik, sagt Calvisius, ist eine Tonfolge von einem bestimmten Umfange mit Schlüssen und einem geschlossenen Ende. Der Umfang eines jeden Modus ist in irgend einer Octavengattung enthalten, welche er bisweilen nicht ganz ausfüllt, bisweilen jedoch über sie hinausschreitet. Doch zeigt er diese Octavengattung durch die Bildung seiner Schlüsse deutlich an. Das Ende eines jeden Modus ist der unterste Ton derjenigen Quintengattung, aus welcher jener Modus gebildet wird. Die Gattungen dieser Intervalle werden nach Ordnung der musicalischen Töne vom Tone *C* aus im regulären Systeme, oder vom Tone *F* aus im transponirten Systeme gezählt und nach Art der Stellung des Halbtones unterschieden, weil der Halbton seinen regelmässigen Sitz zwischen *Mi* und *Fa* hat und alle anderen Tonstufen die Entfernung eines ganzen Tones aufweisen.

Die Quarte ist ein Intervall, welches zwei Töne und einen Halbton enthält. Von derselben gibt es drei Gattungen:
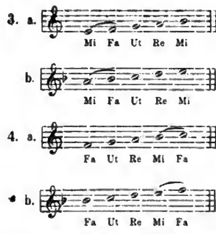




Die Quinte ist ein Intervall, welches drei Töne und einen Halbton enthält. Von derselben werden vier Gattungen unterschieden:



*) Herr Dr. Oscar Paul hat in eine Beurtheilung von H. Bellermann's „Contrapunkt“ (Berlin, 1862) in den wiener „Recensionen“ Nr. 34 u. ff. eine Abhandlung über die Tonarten eingeflochten, welche eine weitere Verbreitung verdient, wesshalb wir sie mit Bewilligung des Herrn Verfassers hier nach ihrem wesentlichen Inhalt wiedergeben. Er sagt, Calvisius sei ihm von den musicalischen Schriftstellern des XVI. Jahrhunderts als der klarste erschienen; nach dessen *Exercitationes musicae duae, Lipsiae, 1600*, wolle er versuchen, das Wesen der Tonarten, deren Klarstellung in den bisher gedruckten Werken vermisst werde, aus einander zu setzen, da auch das, was Bellermann aus dem musicalischen Wörterbuche des Joh. Tinctoris (XV. Jahrh.) in Chrysander's „Jahrbüchern“ über die Quinten- und Quartengattungen anführe, der Tonartenbildung des XVI. Jahrhunderts nach Calvisius nicht entspreche.

*) *a* = regulär, *b* = transponirt. Der Halbton ist mit ⁀ bezeichnet.



Die Octave ist von Natur das erste Intervall; dieselbe enthält fünf ganze Töne und zwei Halbtöne und durchläuft alle Klänge, bis sie zu dem Tone, wo sie angefangen hat, gelangt. Daher entstehen durch die Reihe der sieben Töne vernünftiger Weise auch sieben Octaven-Gattungen, und in jeder derselben wird die Stellung des Halbtones verändert. Die erste Gattung ist im regulären Systeme von *C—c* und im transponirten System von *F—f* u. s. w.

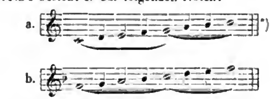
Ueber den Schluss (*clausula*) ist zu bemerken, dass derselbe eine Modulation ist, welche zu einem Ruhepunkte führt, wo ein Theil des Textes geendigt wird. Diese Endigung geschieht hauptsächlich in den Endtönen des Intervalles Quinte, ganz besonders aber auf dem untersten Tone (d. h. also auf der *Tonica*), wo auch das vollständige Ende (*finis*) einer Melodie festgestellt wird. Dann auch auf dem obersten Tone (d. h. also auf der *Dominante*), von welchem der erstere Theil der Melodie (d. h. also der melodische Vordersatz) abhangen soll, und in der Mitte, wo die Quinte in grosse und kleine Terz getheilt wird. Der Ort dieser Schlüsse kann aus diesen Noten begriffen werden:



Wir würden einfach sagen, dass der Dreiklang die Töne für die Schlüsse liefere; die Alten hingegen führten Alles speciel auf ihre Tonarten zurück. Für sie gab es keine Neben-Dreiklänge, sondern nur Haupt-Dreiklänge der Tonarten, auf welchen bei Tonstücken in Betreff der Schlüsse das melodische Princip basirte.

Es gibt sechs Hauptmoden (*Modi principales*). Diese heissen *Ionicus, Dorius, Phrygius, Lydius, Mixolydius* und *Aeolius*. Ein jeder von diesen Hauptmoden hat eine doppelte Gestalt, welche durch die Art und Weise des Anschlusses der Quarte an die Quinte bewirkt wird. Die Quinte entfernt sich nicht von ihrem Platze, wogegen sich die Quarte an jene auf dem oberen oder unteren Tone anschliessen kann. Daher kommt es auch, dass ein und derselbe Modus durch die verschiedene Art und Weise des Anschlusses der Quarte an die Quinte auch verschiedene Namen erhält; z. B. wird, wenn sich die Quarte an die Quinte auf dem obersten Tone der letzteren anschliesst, der daraus entstehende Modus entweder mit dem bereits angegebenen Worte „*principalis*" genannt, z. B. der *Modus Ionicus, Dorius, Phrygius* u. s. w., oder er wird durch Hinzufügung der Wörter „*contentus*" oder „*authentus*" bezeichnet. Wenn dagegen die Quarte unterhalb der Quinte liegt, dann wird der so gebildete Modus entweder mit der dem *Modus principalis* hinzugefügten griechischen Präposition Hypo (ὑπό) genannt, z. B. *Hypo-Ionicus, Hypo-Dorius* u. s. w., oder er wird durch Hinzufügung der Wörter „*remissus*" oder „*plagalis*" bezeichnet, und beide, nämlich die *authenti* und *plagales*, haben wegen ihrer gemeinschaftlichen Quinte einerlei Schlüsse in den Octavengattungen; jedoch sind sie von einander verschieden, und es erzeugen jene (*authenti*) freudigere, diese (*plagales*) hingegen weichere und traurigere Harmonieen. Wegen dieses zweifachen Anschlusses der Quarte an die Quinte werden daher im Ganzen 12 *Modi* gezählt.

I. Der Ionische Modus besteht aus der ersten Quintengattung (*Ut—Sol*), an die sich die erste Quartengattung (*Ut—Fa*) anschliesst. Die erste Form, in welcher sich die Quarte auf dem oberen Tone der Quinte anschliesst, wird *Modus Ionicus*, oder *Ionicus contentus*, oder *Ionicus authentus* genannt. Dieser *Modus* liegt in der ersten Octavengattung, welche er dennoch bisweilen um eine grosse Terz überschreitet. Gewöhnlich nennt man ihn den fünften Ton. Im sechszehnten Jahrhundert glaubte man, dass dieser Modus hauptsächlich zur Erzeugung einer freudigen Stimmung geeignet wäre, wesshalb man meistentheils auch die Tonstücke in demselben componirte. Im regulären Systeme besteht er aus folgenden Noten:



Der Hypo-Ionische Modus, oder *Ionicus remissus*, oder *Ionicus plagalis* ist derjenige, welcher die erste Quartengattung mit der ersten Quintengattung auf dem untersten

*) Wir bezeichnen die durch Bogen verbundenen Endtöne der Quinte und Quarte mit ganzen Noten, die Töne der übrigen Schlüsse mit halben Noten und die rein melodischen Töne der Scala mit Viertelnoten. — Die Beispiele zu einem jeden Modus, bestehend aus den meisten damals gebräuchlichen Choral- und Figuralgesängen, übergeben wir zur Ersparung des Raumes.

Tone der letzteren verbindet und in der fünften Octavengattung liegt. Er wird im regulären Systeme vom Tone *G*, im transponirten aber vom Tone *C* aus geführt und gewöhnlich der sechste Ton genannt. Häufiger als sein *Modus contentus* dient derselbe zur Erweckung der Andacht.
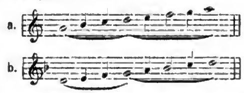


In den meisten auf diesen Modus componirten Choralgesängen überschreitet er seinen Umfang nach der Höhe um einen ganzen Ton.

II. Der Dorische Modus besteht aus der zweiten Quintengattung (*Re—La*) und zweiten Quartengattung (*Re—Sol*), und zwar ist in der ersten Form desselben die letztere der ersteren auf dem obersten Tone hinzugefügt; der Modus liegt also in der zweiten Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *D*, im transponirten vom Tone *G* aus geführt wird. Zuweilen überschreitet er seinen Umfang um eine kleine Terz. Dieser *Modus Dorius*, oder *Dorius contentus*, oder auch *Dorius authentus* wird gewöhnlich der erste Ton genannt.



Der *Modus Hypo-Dorius*, oder *Dorius remissus*, oder *Dorius plagalis*, dessen Bildung die zweite Quartengattung zur zweiten Quintengattung auf dem untersten Tone der letzteren angefügt zeigt, fällt in die sechste Octavengattung, die im regulären Systeme vom Tone *A*, im transponirten aber vom Tone *D* aus geführt und gewöhnlich der zweite Ton genannt wird.



Im sechszehnten Jahrhundert findet sich nach der Angabe des Calvisius kein auf diesen Modus componirter Choralgesang; im figurirten Gesange hingegen finden wir verschiedene auf diesen Modus componirte Tonstücke*).
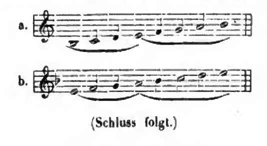
III. Der Phrygische Modus besteht aus der dritten Quintengattung (*Mi—Mi*) und dritten Quartengattung (*Mi—La*). „Die Alten" (d. h. die Griechen), sagt Calvisius, „behaupteten, dass dieser Modus kriegerisch und zur Erregung von Tumulten geschickt sei. Da es aber in Wahrheit keinen Modus gibt, welcher nicht zum Ausdruck irgend eines Gefühls verwandt werden könnte, was nur der erfahrene Künstler richtig trifft, so wird auch dieser Modus heutzutage (im sechszehnten Jahrhundert) meistens so angewandt, dass er Mitleidserregung herbeiführt und den Geist mit einer gewissen Frömmigkeit umzieht, woher er auch beim *Apulejus* den Namen eines „„ernsten"" *Modus* „„*religiosus*"" erhalten hat." Was nun die Schlüsse anlangt, so möchte dieselben die dritte Quintengattung auf der höchsten Note weniger bilden können. Dieser Modus hat seine Schlüsse zuweilen mit Hinweglassung jener Note in andere Noten übertragen, hauptsächlich in die Töne *A* und *C* im regulären Systeme, im transponirten Systeme jedoch in die Töne *D* und *F*, obschon er auch auf anderen Tönen seine Schlüsse bildet, so dass dieser Modus am wenigsten von allen selbständig ist und keineswegs sicher aus dem Schlusse erkannt werden dürfte. Die erste Form desselben, wo die Quarte oberhalb der Quinte liegt, fällt in die dritte Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *E*, im transponirten jedoch vom Tone *A* aus geleitet wird. Der Modus heisst dann kurzweg *Phrygius* oder *Phrygius contentus* oder auch *Phrygius authentus*. Gewöhnlich nennt man ihn den dritten Ton. Zuweilen überschreitet er seinen Umfang in der Höhe um einen halben Ton, in der Tiefe aber um einen ganzen Ton, ja, zuweilen um eine grosse Terz.



Die andere Form des phrygischen Modus, in welcher die dritte Quartengattung am unteren Tone der dritten Quintengattung liegt, wird *Hypo-Phrygius*, oder *Phrygius remissus*, oder *Phrygius plagalis* genannt. Gewöhnlich heisst er auch der vierte Ton und fällt in die siebente Octavengattung, welche im regulären System von *H*, im transponirten von *E* aus geführt wird. Dieser Modus überschreitet seinen Umfang in der Höhe oft um einen Halbton oder auch um eine kleine Terz. In der Tiefe erreicht er seinen Umfang bisweilen nicht, wenn nämlich der Halbton (*H—c*) weggelassen wird, und dann fällt er in den Umfang des ionischen Modus hinein, von welchem er dennoch durch Wendungen und Schlüsse leicht zu unterscheiden ist. Wenn er jedoch seinen Umfang in der Tiefe erreicht, so überschreitet er ihn auch gewöhnlich um einen

*) Hierbei ist zu bemerken, dass Calvisius über die griechische Theorie nicht ganz im Klaren war.

ganzen Ton, wie es aus verschiedenen harmonischen Beispielen ersichtlich ist. Der Modus hat diese Gestalt:



(Schluss folgt.)

Ueber Künstler-Lohn.

Es gibt eine Menge von Aussprüchen und Sätzen, die so gäng und gebe geworden sind, dass man sie, weil sie ewig wiederholt werden, für Axiome, für Wahrheiten hält, die gar keines Beweises mehr bedürfen. Sind sie philosophischer, speculativer Natur, so lässt sich der Glaube daran durch die Verschiedenheit der Verstandeskraft bei den Menschen und durch die Anwendung von mancherlei äusserlichen Mitteln zu ihrer Verbreitung erklären und bis auf einen gewissen Grad rechtfertigen; betreffen sie aber historische Dinge, greifen sie in das Gebiet der Wirklichkeit ein, wo die Erfahrung allein über die Wahrheit maassgebend ist, so begreift man kaum, wie der Irrthum Wurzel fassen und eine so allgemeine Verbreitung erlangen konnte.

Auch in Bezug auf die Tonkunst gibt es dergleichen Sätze, sowohl philosophischer, namentlich ästhetischer, als historischer Art, welche sich von einer Epoche in die andere fortpflanzen, ohne dass man sich die Mühe nimmt, einmal danach zu fragen, ob sie vor einer ernsten Prüfung bestehen können.

Wir wollen heute nur an einen Gemeinspruch erinnern, der nicht das innere Wesen der Tonkunst berührt, sondern nur das Aeussere, ganz und gar Materielle, das mit ihrer Ausübung verbunden ist; wir wollen nicht von der Freude des Künstlers am Schaffen, vom Bewusstsein des hohen und edeln Strebens und der inneren Befriedigung am vollendeten Werke sprechen, sondern von dem äusseren Lohne, der ihm durch seine Stellung in der Gesellschaft und im Staate und durch seine Einkünfte zu Theil wird.

Da hört und liest man denn alle Augenblicke, dass von allen Künstlern der Tonkünstler, namentlich der schaffende, der Componist, am schlechtesten belohnt werde, und besonders muss unser gutes Deutschland sich von Ausländern und von Deutschen selbst Vorwürfe in dieser Beziehung gefallen lassen, die so weit gehen, dass die Redensart: „wir liessen unsere grossen musicalischen Genies verhungern", zu den landläufigen gehört. Die Deutschen, die in diesen Chorus einstimmen, weisen dann immer zugleich auf Frankreich hin, als auf das Eldorado, wo alle möglichen Quellen des Gewinns sprudeln, wo der Staat die Componisten reichlich bedenke, wo sie allein noch auf der Welt Ruhm und Schätze zugleich sammeln könnten.

Das Einzige, was Frankreich in dieser Beziehung Jahre lang vor Deutschland voraus hatte, war die gesetzliche Regelung der Früchte des geistigen Eigenthums, mithin auch der musicalischen Werke, und leider ist selbst noch jetzt diese Sache bei uns nicht so gut geordnet, wie drüben bei unseren Nachbarn, wenn auch bedeutende Fortschritte darin zu Gunsten der Componisten gemacht worden sind.

Blicken wir aber in die Geschichte der beiden letzten Jahrhunderte und der ersten Jahrzehende des gegenwärtigen, so verhält sich die Unterstützung der Tonkunst durch den Staat oder die Staaten gerade umgekehrt, und Frankreich kann darin den Vergleich mit Deutschland nicht aushalten. „Die Kunst geht nach Brod!" sagt der Maler bei Lessing zum Prinzen, und dieser erwiedert: „Das soll sie nicht, in meinem kleinen Gebiete gewiss nicht!" Was er da den italiänischen Fürsten aussprechen lässt, das zeigte dem deutschen Dichter die Erfahrung auf allen den kleinen und grösseren fürstlichen Gebieten seines Vaterlandes. Die Summen, welche Frankreichs Könige auf die Tonkunst verwandten, können gar nicht in Betracht kommen gegen den grossen, ja, oft verschwenderischen Aufwand, den fast alle deutschen Höfe, die geistlichen und weltlichen, für musicalische Festlichkeiten und Aufführungen und für Gehälter und Ehrensold nicht bloss der ausübenden Künstler, sondern besonders auch der Componisten machten. Die Capellmeister an Kirchen wie an Theatern und für Concertmusik wurden nicht als Dirigenten, denn oft hatten sie mit der eigentlichen Direction der Ausführung gar nichts zu thun, sondern als Componisten besoldet, und was in ganz Frankreich der einzige königliche Hof für diesen oder jenen einzelnen, z. B. Lulli, that, das thaten der kaiserliche Hof in Wien und sämmtliche Kurfürsten in Deutschland an weit mehreren Künstlern zugleich, ja, man kann sagen an Hunderten, wenn man die kleineren Höfe der reichsunmittelbaren Fürsten und Grafen mitrechnet. Schon vom siebenzehnten Jahrhundert an beweisen die bis zum Ende des vorigen fortlaufenden Verzeichnisse der Anstellungen grosser Componisten an den Höfen zu München, Dresden, Berlin u. s. w., von Orlandus Lassus und dessen Zeitgenossen an bis auf Graun und Naumann u. s. w., den unbestreitbaren Vorrang Deutschlands vor Frankreich, und die Menge von trefflichen Capellen an unseren Königs- und Fürstenhöfen

beweisen ihn bis auf diese Stunde. Eben so und noch weit mehr, als die Unterstützung der Tonkunst durch die Höfe in Deutschland verbreiteter und bedeutender ist, als in Frankreich, ist sie es auch durch die grossen Städte und deren Kunst-Institute (Operntheater und Concerte) und durch die reiche Aristokratie von je her gewesen. Man braucht nur an Hamburg und seine Oper, an Joseph Haydn beim Fürsten Esterhazy u. s. w. zu denken. Und nun kommt in der neuesten Zeit das Vereinswesen auf musicalischem Gebiete hinzu, welches seit den ersten Jahrzehenden unseres Jahrhunderts eine Menge von Gesellschaften für Gesang- und Instrumental-Musik, classische Concert-Institute, grosse Musikfeste gegründet hat, was alles doch mittelbar auch den Componisten zu Gute kommt, wovon aber in Frankreich kaum die ersten Anfänge vorhanden sind.

Trotz alledem wird die Vernachlässigung Mozart's seinen Zeitgenossen zwar allerdings mit Recht vorgeworfen; allein wenn wir auch nicht im geringsten darauf eingehen wollen, einen Theil der Schuld seiner ewigen Noth seiner Persönlichkeit zuzumessen, so vergisst man doch, dass ihn der Tod ereilt hat, ehe sein Ruhm sich so weit verbreitet hatte, dass die ganze Nation ihn kannte und ihm den Zoll der Dankbarkeit abtragen konnte.

Hat denn aber das gepriesene Frankreich keine ähnlichen Martyrer der Tonkunst aufzuweisen? Ist dort immer und immer, wie die Leute meinen, dem Genius nicht bloss Weihrauch gestreut, sondern sind ihm auch goldene Kränze stets zu Füssen gelegt worden? — Was haben Cherubini, Herold, Boieldieu hinterlassen?

Lesen wir doch einmal folgenden Brief Boieldieu's aus dem Jahre 1832, den das *Journal des Arts, des Sciences et des Lettres* (1864, Nr. 2, vom 3. Februar) mitgetheilt hat. Er ist an Berton aus einem Bade in den Pyrenäen geschrieben:

„Lieber Freund! Ich bin sehr bald am Ende meiner Mittel und lange kann ich nicht mehr den Vorschriften der Herren Aerzte gemäss leben, da ich Stelle, Pension, Theater und ziemlich starke Summen, die man mir schuldete, verloren habe. Leider gewahre ich, dass unsere Regierung nicht geneigt ist, etwas für uns alte Künstler zu thun. Und doch haben wir so gut wie dieser oder jener Minister, dieser oder jener General, die gute Pensionen beziehen, dem Vaterlande unsere Schuld abgetragen. In jedem civilisirten Staate müssten die alten Künstler auch National-Eigenthum sein, welches die Regierung eben so wenig vor Armuth ins Elend, als die Monumente vor Alterthum in Trümmer fallen lassen dürfte, da die letzteren nicht mehr als wir Frankreich zur Zierde gereichen.

„Wie? Die wilden Thiere in der Menagerie haben nichts bei dem Regierungswechsel verloren, und wir, wir verlieren dabei die mageren Belohnungen, die uns nach vierzig Jahren voll Arbeit bewilligt worden waren? Das ist empörend, und was man mir über den Zustand von Verzweiflung und Elend geschrieben hat, worin sich die Kunst und die Künstler in Paris befinden, betrübt mich tief.

„Ich wüsste nur Ein Mittel, theurer Freund, uns aus diesem Jammer zu ziehen: wir müssten in einer der schönen Gegenden, in denen ich seit einem Jahre lebe, eine Colonie von ruinirten Tonkünstlern gründen, in welche man nur aus besonderer Gnade diejenigen, die noch nicht ruinirt sind, aufnehmen könnte. Da könnten wir ein wohlfeiles Leben und glückliches Dasein unter einem schönen Himmel führen, und wenn man sich vereinigt und einander hilft und beisteht, so hat man meiner Ueberzeugung nach kein Elend zu befürchten. Nach meinem Plane müssten wir ein altes, schön gelegenes Schloss kaufen, wie das vom Dichter Despourins in dem herrlichen Thale von Argelès. Der Anblick der so schönen Natur würde die erstarrte Phantasie wieder erwärmen, und wer weiss, ob nicht aus den alten Köpfen wieder freie und ursprüngliche Gedanken hervorgehen würden, welche wohl den rein speculativen und ergrübelten gewisser Tonkünstler der neueren Schule die Wage halten möchten!

„Schon vor langer Zeit, als ich in Russland war, hegte ich den Traum von einem glücklichen Asyl für alte Künstler, wo sie ihre Laufbahn so schön beschliessen könnten. Wir müssten eine Musterwirthschaft von Künstlern bilden, welche gewiss nicht ohne Einfluss auf die Kunst selbst bleiben würde. Wie viele junge Leute, die man mit Stipendien nach Rom schickt, dort die schönsten Jahre ihres Lebens zu verlieren, würden nicht vorziehen, zu uns zu kommen und einige Monate lang ihren musicalisch-philosophischen Cursus mit uns durchzumachen!

„Das Klima der Pyrenäen würde eben so viel wie der Himmel Italiens für sie werth sein. Der *Pic du Midi* hat keinen Vulcan, aber duftende Blumen. Sind die schönen Wasserfälle von dem Pont d'Espagne nicht den Cascaden von Tivoli vorzuziehen? Sind der Marboré, die Rolandsbresche, der Circus von Gavornie mit seinen Brücken von Schnee und seinem Wasserfalle, der eine Höhe von 1200 Fuss herabstürzt, nicht Denkmäler der Natur, welche die Phantasie eben so gut aufregen können, als St. Peter in Rom, als das Collosseum und das Pantheon?

„Aber ach! um das zu erreichen, müsste man viele Vorurtheile und eingebildete Meinungen abstreifen, vor Allem die Ansicht, dass ein Künstler nur in Paris leben, nur in Paris schaffen könne! Ich denke, Voltaire war doch

in Ferney kein Schwachkopf und hat dort nicht ganz übel geschrieben; auch Horaz hat auf seinem Sabinum ganz hübsche Sachen gemacht, wiewohl er Augustus und Mäcenas zu besingen hatte. Da wir nun vollends weder einen Mäcenas noch Augustus zu besingen haben, was freilich für die Kunst ein Unglück ist, so weiss ich nicht, was uns abhalten sollte, nach den Pyrenäen zu gehen.

„Adrian Boieldieu."

So weit Boieldieu selbst. Und was brachte den Mann, der die echt französische Musik, die Musik der komischen Oper, auf ihren Gipfel gebracht hatte, zu dieser Stimmung? Die Undankbarkeit seiner Nation und ihrer Regierung.

In den letzten achtzehnhundert zwanziger Jahren fühlte er das Bedürfniss der Ruhe um so mehr, als die Keime einer tödlichen Krankheit, der Halsschwindsucht, sich immer drohender entwickelten. Er kam um seine Entlassung vom Conservatorium ein, und seine Pension wurde anständig festgesetzt. Allein ein Gehalt von 1200 Fr. vom Theater der komischen Oper verlor er; indess wies ihm der König Karl X. eine Zulage zur Pension auf seine Privatcasse an. Da kam die Juli-Revolution. Nicht nur fiel danach die königliche Zulage weg, sondern eine Revision aller Pensionen der Oper und des Conservatoriums brachte heraus, dass ihm einige Dienstmonate zur Berechtigung auf die Höhe der seinigen fehlten, und so wurde ihm ein Theil derselben gestrichen. So gesellte sich zu dem körperlichen Leiden noch die Sorge für die Existenz, und Boieldieu, der neunundfünfzigjährige Boieldieu, der Sänger der unsterblichen Melodieen der „Weissen Dame", war gezwungen, wiederum Unterricht zu geben und kam beim Minister um seine Wiederaufnahme als fungirender Lehrer am Conservatorium ein! Sein Wunsch wurde erfüllt und ihm aus dem allgemeinen Fonds für die schönen Künste eine kümmerliche Pension von 3000 Fr. (800 Thlr.) angewiesen. Zu spät! Er starb schon am 8. October 1834.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Der in den Ruhestand versetzte Capellmeister Strauss in Karlsruhe hat vom Grossherzog von Baden als Zeichen der Anerkennung seiner vieljährigen und erspriesslichen Dienste eine kostbare goldene Tabatière, mit dem Bildnisse des Grossherzogs von Brillanten umgeben, als Geschenk erhalten.

A. Gerstenberger, Hof-Musicalienhändler in Altenburg, hat für sein neuestes volksthümliches Werk: „Liederschatz für Kinder", Ihrer Hoheit der Prinzessin Marie zu Sachsen-Altenburg dedicirt, von Sr. Hoheit dem Herzoge Ernst zu Sachsen-Altenburg einen Diamantring zum Geschenk erhalten.

Aus Lorch schreibt man dem Frankfurter Journal: Wie in jedem Jahre, so ist auch in diesem Sommer unser freundliches Städtchen das Ziel und das Standquartier vieler Touristen. Von Notabilitäten nennen wir hier ausser Lachner von Mannheim, der uns neulich mit einem Besuche beehrte, Heinrich Neeb aus Frankfurt, der seit einigen Wochen in dem rühmlichst bekannten Gasthause des Herrn Dahlen „Zum rheinischen Hofe" wohnt und dem Vernehmen nach mit der Composition einer heroisch-romantischen Oper, „Rudolph von Habsburg", beschäftigt ist, zu welcher Dr. G. Freudenberg in St. Goarshausen den Text schreibt. Wie wir hören, beabsichtigt sein renommirtes Quartett, ihn demnächst zu besuchen, auf welchen Kunstgenuss man sich hier schon freut.

Wien. Graf Moriz Dietrichstein ist am 27. August im 90. Lebensjahre nach langem, schmerzvollem Leiden gestorben. Geboren zu Wien am 19. Februar 1775 (wir entnehmen diese und die meisten folgenden factischen Angaben dem „Biographischen Lexicon" von Wurzbach) verfolgte er von 1791 bis 1800 mit Auszeichnung die militärische Laufbahn. Später widmete er sich dem Hofdienste und der Pflege von Wissenschaft und Kunst. Kaiser Franz ernannte ihn zum Mentor des unglücklichen Herzogs von Reichstadt, welcher schwierigen Aufgabe Dietrichstein mit Hingebung oblag. In den Jahren 1819—1826 war er Hofmusik-Graf, 1821—1826 zugleich an der Spitze der Hoftheater, 1826—1845 Chef der Hof-Bibliothek, später auch Director der Münz- und Antiken-Sammlung, endlich 1845—1848 Oberstkämmerer und in dieser Eigenschaft wieder Chef der Hoftheater. Als solcher wird ihm der beste Wille, es Allen recht zu machen, und die grösste Leutseligkeit im Verkehr mit allen Theater-Angehörigen dankbar nachgerühmt. Auch fehlte es ihm weder an vielseitigen Kenntnissen, noch an richtigem Urtheil in Kunstsachen, wenngleich mitunter an der nöthigen Energie und Concentrationskraft. Abgesehen von seiner amtlichen Stellung, wirkte Dietrichstein nach allen Seiten hin helfend und fördernd, wo irgend es einem künstlerischen oder wissenschaftlichen Zwecke galt. Nach allen Seiten hin, selbst auf seinem Krankenlager, noch unermüdlich thätig, veranlasste er noch zuletzt einen Wiederabdruck der Biographie seines einstigen Lehrers, des Abtes Stadler. Er selbst hatte sich in früheren Zeiten auch in der Composition versucht. — Wünschenswerth wäre eine ausführliche Biographie des Verstorbenen, welcher jedenfalls als ein gebildeter, intelligenter Repräsentant der wiener Aristokratie besondere Aufmerksamkeit und Theilnahme verdient. (W. Rec.)

Künstler-Stipendien aus dem österreichischen Staatsschatze haben folgende dramatische Dichter und Musiker erhalten: Tonkünstler Franz Doppler aus Lemberg, der Dichter und Uebersetzer Otto Gottfried Frhr. v. Lütgendorf-Leinburg aus Wien, der epische Dichter Ludwig Ritter v. Mertens aus Wien und der Dramatiker Franz Nissel aus Wien.

Die wiener „Recensionen" bringen (Nr. 36) folgenden Nekrolog: Alfred Bicking †. Nachdem wir öfters in diesen Blättern des jungen, talentvollen Componisten und Sängers Alfred Bicking in anerkennender Weise gedachten, müssen wir jetzt die traurige Kunde von dem am 15. Juli erfolgten Tode desselben bringen. Kaum aus Italien nach Berlin zu seinen Eltern zurückgekehrt, erlag derselbe einem zehrenden Fieber, 24 Jahre alt. Sein Verlust ist um so inniger zu beklagen, als sich bei diesem jungen Talente in einer seltsamen Weise Alles vereinigte, um uns mit recht günstigen Aussichten für die Zukunft zu erfüllen. Schon in früher Jugend erfasste ihn einzig der mächtige Trieb, seiner idealen Richtung im Gebiete der Musik zu folgen, unterstützt darin durch eine edle und kraftvolle, den würdigsten Interessen des Lebens zugewandte Persönlichkeit. Eine reiche, hochbegabte Natur, die freudig ihr Alles an ein grosses Ziel setzte und die auch äusserlich in die glücklichsten Verhältnisse gestellt war, starb hier in der Blüthe der Jahre, in der

Begeisterung für die Kunst und in der vollsten Kraft des Schaffens. Von Alfred Bicking sind schon früher in Druck erschienen: „*Due romanze*“ und „*Il renegato*“. Die Aufführung seiner Oper „*Vinceslao*“ in Italien, zu welcher er das Libretto in italiänischer Sprache selbst gedichtet, hat in allen italiänischen Journalen die grösste Anerkennung gefunden. Wir können nur wünschen, dass diese Oper auch in Deutschland die verdiente Anerkennung finden möge.

R. v. Hornstein hat zu Mosenthal's „Deborah“ eine Ouverture und Entreacts geschrieben, denen althebräische Melodieen zu Grunde liegen. Derselbe Componist vollendete vor Kurzem eine neue Operette „Adam und Eva“, Text von Paul Heyse.

Rossini-Feste in Italien. Nicht bloss in Pesaro, Bologna und Florenz, von denen jede ein Drittel Heimatsruhm Rossini's für sich in Anspruch nimmt, ist der siebenzigste Namenstag des Maestro gefeiert worden, sondern von allen Seiten gehen Nachrichten von festlichen Ehrenbezeigungen für ihn an dem genannten Tage durch die Blätter. In Genua war die Stadt glänzend illuminirt, eine Fest-Cantate wurde aufgeführt und Rossini's Büste bekränzt; dann gab man „Othello“. In Neapel erschien eine neue Prachtausgabe des Lustspiels in vier Acten von Dasti: „*Rossini in Napoli*“, worin der Maestro die Hauptrolle spielt. — In Paris aber erzählt man sich, dass Rossini, als die Rede darauf kam, dass Catania die Asche Bellini's, der in Paris begraben liegt, reclamire, sich geäussert habe: „Meine Asche soll aber in Frankreich bleiben; die Lumpe von Eisenbahnen (*ces gueux de chemins de fer*) sollen mich so wenig todt als lebendig zum Transport bekommen.“ — Ein köstliches Paroli auf die Errichtung seiner Statue in Pesaro durch diese *gueux!*

Antwerpen. Das Musikfest zum dreihundertsten Jahrestage der Gründung der Akademie und zum achtundfünfzigsten der Stiftung der *Société d'Harmonie* wurde durch zwei grosse Concerte gefeiert. Aufgeführt wurden der 114. Psalm von Mendelssohn, die Cantate „Jacob von Artevelde“ von Gevaert, drei Sätze aus einer Messe von Benoit, eine Ouverture: „Teniers oder die flandrische Kirmess“, von Burburé, die Sinfonie in *C-moll* von Beethoven, ein *Te Deum* und *Invocation à l'Harmonie*, Sinfonie mit Chor von Benoit, Theile aus Mendelssohn's „Elias“, Violin-Concert in *A* von Vieuxtemps. Mademoiselle Sax, Stockhausen und Vieuxtemps waren die Solisten.

Paris. Die grosse Oper hat schon vor einigen Wochen ihre Vorstellungen wieder eröffnet; in der vorigen Woche sind die *Opéra comique* und das *Théâtre lyrique* ihr gefolgt. Der Zuschauerraum im Theater der ersteren, welche zwei Monate lang geschlossen war, ist gänzlich restaurirt und verschönert. Die Eröffnung mit Boieldieu's *Dame blanche* und Grétry's *Tableau parlant* war der Gattung von classischer französischer Musik, welche dieses Theater vertritt, vollkommen würdig und brachte eine Einnahme von 6000 Fr. ein. — Im *Théâtre lyrique* war *La Reine Topaze* mit Madame Miolan-Carvalho die erste Vorstellung.

Die italiänische Oper wird am 1. October ihre Saison, die bis zum 4. Mai 1865 dauert, beginnen. Der Director Herr Bagier hat in dem Saale Ventadour mehrere Verbesserungen zur Bequemlichkeit der Besucher angebracht und verspricht auch für die Opern, die dessen bedürfen, ein vollständiges Ballet. Seine Gesellschaft, die er für seine beiden Theater zu Madrid und Paris engagirt hat, besteht aus vierzig ersten Sängerinnen und Sängern, ausschliesslich dem Chor-, Ballet- und Orchester-Personale. Damen: Adomali, de Brigni, Charton Demeur, de la Grange, de Méric-Lablache*), Carlotta und Barbara Marchisio, Adelina Patti, Penco, Spezzia, Vitali u. s. w. — Tenöre: Baragli, Corsi, Fraschini, Nandin, Negrini, Nicolini u. s. w. — Baritone: Aldighieri, Agnesi, Della Sedie, Starbini, Zucchi u. s. w. — Bässe: Antonucci, Marchetti, Selva u. s. w. Buffi: Scalese, Zucchini. — Das Repertoire verspricht von Rossini 8 Opern, von Bellini 3, von Donizetti 8 (darunter *Poliuto*, *Roberto d'Evreux*), von Mercadante 1 (*Giuramento*), Pergolese 1 (*Serva padrona*), Verdi 5, Cimarosa 1 (*Matrimonio segreto*), Mozart 3 (*Don Giovanni*, *Figaro*, *Così fan tutte*), Flotow (Martha), Pacini (Saffo), Poniatowski (*Don Desiderio*). Ferner als neue Opern: *Fa Forza del Destino* von Verdi, *Leonora* von Mercadante, *Don Bucefalo* von Gagnoni, *Crispini e la Comare* von Ricci, *La Duchessa di San Giuliano* von Graffigna.

Das neueste Stück *en vogue* ist: *Eh Lambert!* Polka für Pianoforte von Karl Marx (2 Fr. 5 C.).

Der fürstliche Componist der „Santa Chiara“ und „Diana von Solanges“ wird hier erwartet. Es ist die Rede davon, dessen Oper „Casilda“ im *Théâtre lyrique* nächstens in Scene zu setzen.

Sivori hat uns verlassen, nachdem er noch in einigen Städten der nördlichen Provinzen Concerte gegeben, um über Mailand und Triest nach Wien und Pesth zu gehen.

† Emile Chevé, der eifrige Vertheidiger des musicalischen Unterrichts-Systems nach Ziffern und der thätigste Förderer desselben durch theoretische Anleitungen und praktische Lehrstunden in Frankreich, ist in der letzten Woche des August gestorben. Um seine durch rastlose Thätigkeit und Willensstärke angegriffene Gesundheit zu stärken, war er nach Fontenay le Comte in der Vendée gegangen. Er sass im Garten und hörte, den Kopf auf die Hand gestützt, einem Freunde zu, der etwas vorlas; er schien eingeschlafen zu sein: man war still, um ihn nicht zu wecken — allein er erwachte nicht wieder. Geboren im Jahre 1804, hatte er sich der Arzneikunde und Chirurgie gewidmet und wegen seiner vorzüglichen Dienste auf der Station am Senegal im Jahre 1831 den Orden der Ehrenlegion erhalten. Nach seiner Verheirathung mit einer musicalisch gebildeten Dame begeisterte er sich für den Volksgesang und dessen Verbreitung durch das Ziffern-System, welches Galin († 1821) zuerst in Frankreich eingeführt hatte. Galin und Chevé waren beide musicalische Dilettanten, der erstere von Beruf ein tüchtiger Mathematiker und besonders Arithmetiker; sie waren um so enthusiastischer für ihre Methode eingenommen, als ihnen selbst das Studium der Musik nach Noten, weil sie es nicht in der Jugend begonnen hatten, grosse Schwierigkeiten machte und sie in das eigentliche Wesen der Tonkunst im höheren Sinne nicht eingedrungen waren. Sie glaubten daher der Welt eine Wohlthat zu erzeigen, wenn sie die Intervallenlehre populär darstellten und dadurch zu leichterem und sichererem Treffen der Töne beim Gesange beitrügen. Ob sie die Versuche deutscher Pädagogen in derselben Methode gekannt haben, steht dahin. Chevé, unterstützt von seiner Frau und seinem Schwager, leistete als Lehrer in seinem Gesang-Institute Ausserordentliches, was aber doch immer nur heissen kann: alles, was diese Methode überhaupt für musicalische Ausbildung leisten kann. Sein Glaube an sich selbst, in ehrlicher Ueberzeugung begründet, verwickelte ihn in viele Kämpfe mit den Musikern, die anderer Ansicht waren, und in seinen Streitschriften, die allerdings ein gewisses dialektisch-polemisches Talent zeigen, machte er sich durch rücksichtslose Schärfe und Derbheit nur immer mehr Feinde, ohne seiner Sache zu nützen. Sein Fehler war, dass er die Wirksamkeit seiner Methode, die über die Elementarlehre nicht hinausgeht, überschätzte und auch das höhere Studium der Tonkunst davon abhängig machen zu müssen glaubte.

*) Die gesperrt gedruckten Namen waren Mitglieder der italiänischen Oper, welche in diesem Sommer hier in Köln Vorstellungen gegeben hat.

Auszeichnungen. (Rossini. Samson. Iffland.) Rossini ist der erste Componist, dem in Frankreich die grösste Auszeichnung zu Theil geworden, indem ihm der Kaiser am 15. August das Grosskreuz der Ehrenlegion verliehen hat. Auch ist bemerkt worden, dass Samson vom *Théâtre français* der erste Schauspieler ist, der einen Orden erhalten, nämlich das Ritterkreuz der Ehrenlegion. In Deutschland war Iffland der erste Schauspieler, der decorirt wurde durch Verleihung des preussischen Rothen Adlerordens. In unseren Tagen ist demselben Künstler und dramatischen Dichter vom Könige Ludwig I. von Baiern eine Statue in Mannheim errichtet worden, welche am 20. August enthüllt worden ist. Am Abende kam sein Drama: „Der Spieler", zur Aufführung. Eine eingehende Würdigung Iffland's als Dichter wäre gerade jetzt an der Zeit, wo unsere Poeten und Literaten vermeinen, mit dem wegwerfenden Worte: „So etwas kann man nicht mehr ansehen" — sei das Urtheil über Iffland's Dramen gesprochen. Das bürgerliche Drama ist eine echt deutsche Schöpfung und ist der ganzen Gefühls- und Anschauungsweise unseres Volkes vollkommen angemessen. Das sahen Lessing und Schiller — letzterer wenigstens im Anfange seiner dichterischen Laufbahn — wohl ein. Emilie Galotti und Cabale und Liebe verfehlen auf unbefangene, nicht blasirte oder verbildete Gemüther noch jetzt ihre Wirkung nicht, und eben so dürfte es sich der Mühe lohnen, die besten von den Iffland'schen Stücken einmal wieder in Scene zu setzen. Freilich gehören Schauspieler dazu, die Charaktere darzustellen vermögen. Auch einige neuere Dichter haben mit Dramen ähnlicher Gattung Glück gemacht, von denen wir nur „Deborah" von Mosenthal nennen; auch Hebbel's „Magdalena" gehört dahin, wenn auch der Stoff und die Art, wie er durchgeführt ist, abstossen.

Theaterfreiheit. Zu den Missgriffen, welche die Theaterfreiheit in Paris hervorruft, gehört eine Aufführung auf dem Vaudeville-Theater in voriger Woche, deren Gegenstand auf dieser Bühne kein Mensch auf Erden errathen würde, und wenn er auch noch so sehr in der dramatischen Literatur aller Nationen bewandert wäre. In diesem der Heiterkeit, dem populären Witze und der Komik geweihten Hause brachte man eines der grässlichsten Trauerspiele, die je der Phantasie eines Dichters entsprungen sind, auf die Scene — eine Uebersetzung des vierundzwanzigsten Februars von Zacharias Werner! Benutzt worden ist dieser scheuerliche Stoff schon vor Jahren einmal im letzten Acte des Drama's: „*La Vie d'un Joueur*", einem Stücke, das gänzlich durchfiel. Jetzt aber bringt das Vaudeville (!) eine wörtliche Uebersetzung — hoffentlich einmal und nicht wieder. Charakteristisch ist auch die Zusammenstellung, denn der Theaterzettel des Abends lautet: *Le Devin du Village*, Musik von Rousseau. *Le Florentin*, Lustspiel in 1 Act von la Fontaine. *Le 24 Février, drame en 1 acte de Werner* (der Uebersetzer hat sich nicht genannt). *Pierrot posthume*, Lustspiel von Th. Gautier. — Man ist versucht, unter diesen Umgebungen und auf dieser Bühne die Ankündigung für eine Mystification oder das angekündigte Stück für eine Travestie zu halten: aber nein, es war der wirkliche grauenhafte 24. Februar Wort für Wort!!

Beim nächsten birminghamer Musikfeste (im September) kommen drei neue grössere Musikwerke zur Aufführung: Coste's neues Oratorium: „*Naaman*", eine Cantate „*Kenilworth*" von Sulliven und eine ähnliche Composition von Henry Smart, welche sich „*The bride of Dunkerron*" betitelt.

Mozart-Stiftung zu Frankfurt am Main.

Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt am Main, begründet bei dem im Jahre 1838 dabier veranstalteten Sängerfeste, beabsichtigt, wieder ein Stipendium zu vergeben. Es kommen hierbei nachfolgende Bestimmungen der Statuten in Betracht:

§. 1. Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstützung musicalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre.

§. 2. Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musicalische Befähigung besitzen.

§. 25. Bewerbungen um das Stipendium werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschusse gemacht; dieselben müssen, nebst Angabe des Alters, mit Zeugnissen über die musicalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein.

§. 26. Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschusse aufgefordert, seine musicalische Befähigung durch die That nachzuweisen.

§. 27. Dem Bewerber wird die Composition eines vom Ausschusse bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartettsatzes übertragen.

§. 29. Drei Musiker von anerkannter Autorität üben das Amt der Preisrichter.

§. 33. Der erwählte Stipendiat wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben.

Wir laden nunmehr zur Anmeldung bei uns bis zum Tage des 1. October d. J. alle diejenigen ein, welche geneigt und nach obigen Vorschriften geeigenschaftet sind, sich um das Stipendium zu bewerben. Zugleich ersuchen wir alle verehrlichen Redactionen deutscher Zeitungen, dieser Bekanntmachung zu deren möglichster Verbreitung einen Platz in ihren Blättern vergönnen zu wollen, und sind dafür zum voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt am Main, 31. August 1864.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.
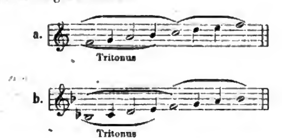
Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 38. **KÖLN, 17. September 1864.** **XII. Jahrgang.**

Die Tonarten.

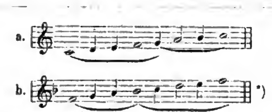
(Schluss. S. Nr. 37.)

IV. Der lydische Modus war im früheren Mittelalter am meisten im Gebrauch, wie man aus den älteren Gesängen, welche man „*Graduales*" nennt, erkennen kann. Der Modus, so sagt Calvisius, erscheint jedoch finster (*tetricus*) wegen des rauh in die Ohren tönenden und kaum zu vermeidenden Tritonus, wesshalb er heutzutage (im sechszehnten Jahrhundert) äusserst selten angewandt wird. Er besteht aus der vierten Quintengattung (*Fa-Fa*) und aus der ersten Quartengattung (*Ut-Fa*) und fällt in die vierte Octavengattung, welche im regulären Systeme von dem Tone *F*, im transponirten hingegen vom Tone *B* aus gebildet wird. Man nennt diesen Modus kurzweg *Lydius*, oder *Lydius contentus*, oder auch *Lydius authentus*; derselbe hat folgende Gestalt:



Im Choralgesange hat man hiervon keine Beispiele, in der Figuralmusik kommen jedoch einige vor.

Die andere Form desselben, wo die erste Quartengattung an den untersten Ton der vierten Quintengattung angefügt wird, fällt in die erste Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *C*, im transponirten hingegen vom Tone *F* aus geleitet wird. Diesen Modus nennt man *Hypo-Lydius*, oder *Lydius remissus*, oder auch *Lydius plagalis*. Er hat folgende Gestalt:



V. Der mixolydische Modus hat mit dem *Modus ionicus* die erste Quintengattung (*Ut—Sol*) gemeinschaftlich und verbindet dieselbe mit der zweiten Quartengattung (*Re—Sol*), wesshalb er auch Betreffs der Octavengattung vom ionischen Modus verschieden ist. Die erste Form desselben, in welcher sich die zweite Quartengattung am oberen Tone der ersten Quintengattung anschliesst, fällt in die fünfte Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *G*, im transponirten hingegen vom Tone *C* aus geführt wird. Man nennt diesen Modus kurzweg *Mixolydius*, oder *Mixolydius contentus*, oder auch *Mixolydius authentus*. Gewöhnlich heisst er der siebente Ton. Seine Gestalt ist folgende:



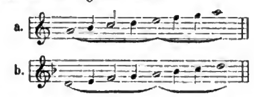
Die andere Form, in welcher sich die zweite Quartengattung an den unteren Ton der ersten Quintengattung anschliesst, fällt in die zweite Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *D*, im transponirten aber vom Tone *G* aus geführt wird. Man nennt diesen Modus *Hypo-Mixolydius*, oder *Mixolydius remissus*, oder *Mixolydius plagalis*. Gewöhnlich heisst er der achte Ton.

*) Dieser Modus ist streng von dem ionischen Modus zu unterscheiden, obgleich er dieselbe Reihe melodischer Töne aufweist. Die Verbindung der Quarte und Quinte ist aber eine andere, und somit sind auch seine harmonischen Schlüsse von anderer Beschaffenheit.

Häufig pflegt sich dieser im Hauptschlusse mit dem ionischen Modus zu vermischen, wie es auch zuweilen mit dem *Mixolydius contentus* der Fall ist. Er hat folgende Gestalt:



VI. Der äolische Modus verbindet die zweite Quintengattung (*Re—La*) mit der dritten Quartengattung (*Mi—La*), dessen erste Form, wo die Quarte am obersten Tone der Quinte liegt, in die sechste Octavengattung fällt, welche im regulären Systeme vom Tone *A*, im transponirten hingegen vom Tone *D* aus geführt wird. Man nennt ihn kurzweg *Modus Aeolius*, oder *Aeolius contentus*, oder *Aeolius authentus*. Gewöhnlich heisst er der „fremde" Ton (*Tonus peregrinus*), welche Benennung ihm auf Grund des neunten Verses aus dem 69. Psalm beigegeben zu sein scheint: „*Extraneus factus sum fratribus meis et filiis matris meae peregrinus*" *). In den Volks-Gesangbüchern nämlich pflegte man gewöhnlich jenen Vers der Intonation dieses Modus anzupassen und als Beispiel aufzuführen. Dieser Modus hat folgende Gestalt:



Die andere Form des äolischen Modus, in welcher die dritte Quartengattung am untersten Tone der zweiten Quintengattung erscheint, fällt in die dritte Octavengattung, welche im regulären Systeme vom Tone *E*, im transponirten hingegen vom Tone *A* aus geführt und entweder *Hypo-Aeolius*, oder *Aeolius remissus*, oder *Aeolius plagalis* genannt wird. Er hat folgende Gestalt:



Dies sind die zwölf Moden, nach deren Kenntnissnahme man in der Figuralmusik des sechszehnten Jahrhunderts wohl leicht die Tonart eines jeden Vocalstückes erkennen und bei Uebertragung der Gesänge damaliger Zeit in unsere Tonschrift harmonische Irrthümer vermeiden kann, wobei noch zu bemerken ist, dass die Alten nach dem Tenor irgend eines Gesanges den Modus desselben bestimmten. Gehörte der Tenor zu einem *Modus contentus*, so sagte man, dass der ganze Gesang auf einen solchen componirt sei, wenn auch andere Stimmen zum gleichnamigen *Modus remissus* gehörten, welche Regel durchweg bei allen figurirten Gesängen beobachtet wurde.

*) Hierbei ist zu bemerken, dass sich in der erwähnten Schrift des Calvisius S. 33 ein Schreibfehler vorfindet, indem es dort heisst, dass die Benennung *Tonus peregrinus* „*ex versu Psalmi sexagesimi primi*", anstatt „*ex versu Psalmi sexagesimi noni*" hergenommen sei.

Die Tonkünstler-Versammlung in Karlsruhe am 23.—25. August 1864.

Aus der Eröffnungsrede des Herrn Franz Brendel theile ich zunächst folgende Stellen mit:

„Die bestehenden Kunst-Institute namentlich sind kaum noch im Stande, den an sie gestellten Forderungen zu genügen, und bei der Menge dessen, was producirt wird, den schaffenden Künstlern Gelegenheit zu geben zur Aufführung ihrer Werke. Kommt ausserdem noch hinzu, dass die Mehrzahl dieser Kunst-Institute, statt ihre Aufgabe darin zu finden, nach Möglichkeit dem bezeichneten Uebelstande Abhülfe zu verschaffen, statt dem Weiterstrebenden entgegenzukommen, sich dem Leben gegenüber abschliesst und in der Vernachlässigung dessen, was unserer Zeit angehört, das Heil der Kunst erblickt (?), so muss es natürlich erscheinen, wenn wir bestrebt waren, ein neues Organ zu schaffen, wenn die Künstler auf den Gedanken kamen, selbstthätig einzugreifen, in gewissem Sinne und bis zu einem gewissen Grade sich Selbsthülfe zu verschaffen, um dadurch das zu erlangen, was die bestehenden Kunst-Institute nicht ausreichend gewähren konnten. Es sollte den Künstlern Gelegenheit gegeben werden zur Aufführung ihrer Werke, es sollte für sie die Möglichkeit geboten werden, diese zu hören, Erfahrungen zu sammeln im Kreise der Kunstgenossen, eine Gelegenheit zugleich, ihre Werke in das Leben ein-, dem grösseren Publicum vorzuführen.

„Doch ist damit die Aufgabe des Musikvereins noch keineswegs erschöpft, es bezieht sich das eben Gesagte nur auf die Seite seiner praktischen Thätigkeit. In theoretischer Beziehung ist sein Streben darauf gerichtet, allmählich eine grössere Uebereinstimmung in den Ansichten zu erzielen, gemeinschaftliches Streben wachzurufen, ein Gesammtbewusstsein herauszubilden. In dieser Hinsicht kommt es darauf an, gewisse Grundsätze festzustellen, diese zu allgemein gültigen zu erheben, dieselben zu einer Richtschnur des Handelns für seine Mitglieder zu machen, unbeschadet der persönlichen Selbständigkeit und der freiesten Ent-

wicklung der Individualität, der durchaus nicht entgegengetreten werden soll.

„Förderung der Lebenden, der gegenwärtigen Kunst und der gegenwärtigen Künstler, wurde so eben als ein Haupt-Zielpunkt unseres Strebens bezeichnet. Diese Förderung nun ist aber nicht so zu verstehen, als ob damit ausschliesslich eine bestimmte Richtung bevorzugt werden sollte. Es sind Missverständnisse oder absichtliche Entstellungen, wenn behauptet wird, dass von unserer Seite nur die Werke einer bestimmten Schule bevorzugt würden. Das Gute wird anerkannt, möge es kommen, woher es wolle.

„Ferner ist jener Grundsatz nicht so zu interpretiren, als ob damit dem bewährten Alten entgegengetreten werden solle. Das Alte bildet die bleibende Grundlage für alles Spätere, und es wäre eine grosse Thorheit, dies in Abrede stellen zu wollen. Wir wünschen, dass allem Berechtigten die Geltung, die es beanspruchen darf, zu Theil werde. Unsere Anschauung von der Kunst ist eine universelle, den Einseitigkeiten gegenüber, die man von anderen Standpunkten aus im Gegensatze zu unseren Bestrebungen geltend zu machen sucht. Auf jenen Standpunkten allerdings ist es üblich, sich für um so unbefangener zu erklären, je schroffer und exclusiver man sich geberdet, je willkürlicher, launenhafter man in der Beurtheilung ungewohnter Erscheinungen verfährt.

„Unsere Grundsätze sind ganz allgemein gehalten, so dass ein Jeder beipflichten kann, unbeschadet der Verschiedenheit der Ansichten im Einzelnen, unbeschadet der besonderen Richtung, die Jeder befolgt.

„Geschieht es, dass solcher Anschauung gegenüber zeitweilig gewisse Einschränkungen gemacht werden, wie z. B. bei der gegenwärtigen Versammlung, wo kein älteres grosses Werk zur Aufführung kommt, so habe ich zu bemerken, dass es sehr verkehrt genannt werden müsste, wenn die verschiedenen Kunst-Institute sich immer und immer nur dieselben Aufgaben stellen wollten. Unsere stehenden Concerte, in gleicher Weise auch unsere Musikfeste, sorgen dafür, dass Werke monumentaler Natur hinreichend zur Aufführung gelangen. Diese Aufgabe wird dort in sehr vollständiger und entsprechender Weise gelöst. Was könnte es folglich nützen, wenn Unternehmungen anderer Art auch nur dieselben Zielpunkte ins Auge fassen wollten, so dass dadurch fort und fort nur gleichgültige (?) Wiederholungen Eines und Desselben entständen? Uns kommt es im Gegensatze hierzu darauf an, wo sich Lücken zeigen, diese zu ergänzen, wenn eine Seite im Kunstleben der Gegenwart vorzugsweise betont erscheint, die andere vernachlässigte ebenfalls hervorzuheben.

„Ich muss ferner darauf aufmerksam machen, dass aus praktischen Gründen nur Werke von Vereins-Mitgliedern zur Aufführung gelangen können. Es darf den Mitgliedern unseres Vereins nicht zugemuthet werden, dass sie Opfer bringen, um anderen Unbethätigten auf diese Weise die Wege zu bahnen. Bekanntlich aber steht nach den Statuten der Zutritt jedem Künstler frei, so dass man also nur diesen Weg einzuschlagen nöthig hat, um gleicher Vortheile theilhaftig zu werden."

So sehr sich Herr Brendel bemüht, dem Vereine der Tonkünstler, der sich jetzt einen „allgemeinen deutschen Musikverein" nennt, umfassende, wirklich allgemeine Kunstzwecke zu vindiciren, welche diesen Namen rechtfertigen könnten, so wird er doch Niemandem die Ueberzeugung nehmen können, die durch Lehre und Praxis der Koryphäen des Vereins erzeugt wird, dass es sich im Grunde hier doch nur darum handele, Propaganda für die so genannte neudeutsche Schule zu machen. Es wäre desshalb besser, wenigstens aufrichtiger und muthiger, dies geradezu auszusprechen, anstatt die Welt glauben machen zu wollen, dass „alle Ansichten" in dem Kreise dieser Tonkünstler-Versammlung vertreten wären oder wenigstens Vertretung finden könnten. Warum nicht mit dürren Worten die ausschliessliche Richtung verkündigen, der man huldigt? Jede Secte muss damit anfangen, ihre Grundsätze offen zu bekennen und ihre Anhänger fest an einander zu schliessen; dagegen ist nichts einzuwenden, es mag sogar dem Allgemeinen nützlich sein, und historisch berechtigt ist die Sache jedenfalls. Aber in der Kunst ist es anders, als in der Wissenschaft: die Kunst verlangt Thaten und nicht bloss Theorieen, bei ihr geben nur die Resultate gültiges Zeugniss für die Wahrheit der Lehre, und die Thaten, welche hier verlangt werden müssen, heissen seit Jahrhunderten Kunstwerke, und diese sind es allein, an welche der prüfende Maassstab gelegt werden kann, ob ein neu schaffender Genius erstanden sei oder nicht; ja, sie bedürfen dieser Prüfung gar nicht, denn sie werden sich selbst Bahn brechen. Dem Herold allein, der, wenn auch mit noch so lauter Stimme, ihren Sieg verkündet, hört das Volk eine Zeit lang mit Neugier zu, kehrt ihm aber den Rücken, wenn er nicht den Vorhang vor seinen Bildern wegzieht und diese selber für sich zeugen.

In dieser Beziehung wäre allerdings ein allgemeiner deutscher Musikverein, welcher in jährlichen Aufführungen uns Kunstwerke der Gegenwart vorführte, eine gar herrliche Sache, und es ist in Ihrem Blatte oft genug davon die Rede gewesen. Allein ohne die Einsetzung einer competenten Behörde, deren Pflicht es wäre, dabei den Werken jeder Richtung gerecht zu werden, würde ein solcher Verein für die Kunst eben so wenig wirken, als die Ver-

[*]

bindung zur Förderung einer einseitigen Richtung es jetzt vermag. Zwar entschuldigt Herr Brendel die Nichtbeachtung vieler Kunsterzeugnisse der Gegenwart dadurch, dass ihre Schöpfer dem Vereine nicht beigetreten sind, was ja Jedem frei stände. Warum sind sie aber nicht beigetreten? Warum zählt der so genannte allgemeine deutsche Musikverein neben Liszt nicht Männer wie Lachner und Hiller zu seinen Mitgliedern? Und wenn wir von diesen Meistern absehen wollen, warum fühlen sich die talentvollsten unter den jüngeren Componisten, wie Bargiel, Brahms, Bruch, Wüllner, Franz, Brambach u. s. w. nicht zu ihm hingezogen? *Hic haeret aqua!* — Nun, ein Berichterstatter spricht von „überraschenden Bekehrungsfällen in Karlsruhe" — ein recht charakteristischer Ausdruck, der in einem einzigen Worte den Commentar zu den „allgemeinen Tendenzen" des Vereins liefert.

Könnte ein wirklich allgemeiner deutscher Musikverein zu Stande kommen, so würden sich auch die Mittel finden, dessen Wirkung auf das Publicum durch grosse öffentliche Aufführungen zu ermöglichen. Erlebt doch schon der gegenwärtige einseitige Verein mächtige Unterstützungen, welche von der ganzen Künstlerwelt dankbar anzuerkennen sind. Die Grossherzoge von Weimar und von Baden und der Fürst zu Hohenzollern-Hechingen zu Löwenberg werden als Beschützer und Gönner des Vereins genannt; namentlich hat der Grossherzog von Baden nicht nur die Theaterräume in Karlsruhe zu den diesjährigen Versammlungen und Aufführungen bewilligt, sondern auch die Kosten derselben auf seine Casse angewiesen und sämmtliche Kräfte der Oper und der Capelle zur Verfügung gestellt.

Das erste Concert wurde durch einen Marsch von Lassen eröffnet, worauf folgender Prolog von Ludwig Eckardt durch die Hof-Schauspielerin Frau Lange gesprochen wurde:

Gruss Euch, der Tonkunst edle Freunde, Gruss!
Beglückt betritt die Muse diese Hallen,
Die edler Sinn dem Edlen nur erbaut,
Fern dem Gemeinen, fern dem Dienst des Tages,
Vor dem es reinen, keuschen Seelen graut.
Doch froher noch naht heut' sie diesem Orte:
Geöffnet weit seh' ich des Hauses Pforte
Und rauschen hör' ich einer Zukunft Geister
Hoch über mir, und wallen seh' ich dort
Der Künstler Pilgerscharen — Jünger, Meister —
Die Locke hier noch blond und dort ergraut;
Doch Alle küsste sie der Töne Braut!
Sei Eurem Schutz die Sängerschar empfohlen!
Sie ist's; denn sind auch fremd, die hier erschienen,
Sie ist bei Euch daheim, die Göttin, der sie dienen.
Verschmäht der Gaben keine, nicht die kleinste;
Bescheid'ner, ernster Sinn reicht jede dar,
Und müsst Ihr strenge richten, müsst Ihr tadeln,
Gesteht doch Allen, dass sie deutsch gefühlt,
Gedacht, gestrebt .... Dies Urtheil wird sie adeln.

Von Ilm-Athen, der Goethe-Schiller-Stadt,
Zog dieses Festes Banner aus zu Euch;
Ihr staunt doch nicht, dass deutscher Töne Priester
Den Zug empfanden, den ganz Deutschland theilt,
Den Zug zum freien Rhein, zu diesem Land,
Der treuen Gränzhut echten, deutschen Sinnes?
Und wollt Ihr wissen noch, was unser ganzes Volk,
Was jedes deutsche Streben hieher weist?
Ihr kennt die Sage vom Kyffhäuserberge ....
Es ist ein neuer deutscher Friedrichgeist!
Der Freiheit sieht die Kunst voll Sehnsucht nach,
Wie sich die Blume zu der Sonne wendet;
Im freien Staat nur wurzelt echte Kunst,
Am Sarg der Freiheit hat sie stets geendet,
Sie breitet drüber dumpf ein Gräbertuch:
Ihr tiefstes Schweigen .... Das ist des Sängers Fluch!*)

Wir leben eine wunderbare Zeit,
Die leicht uns wie ein Traum erscheinen könnte,
Wenn nicht der Blitze Zucken in den Höhen,
Wenn nicht der Erde Beben unter uns
An ernste Wirklichkeit den Träumer mahnte.
Die Väter unseres Volkes sprachen einst
Von Wodan's wilder Jagd, vom Zug des Gottes,
Der, Eichen splitternd, durch die Wälder fuhr ....
So zieht zu dieser Frist der Weltengeist
Auf Sturmesflügeln ob der Erde hin,
Und vor, mit ihm ein wildes Heer Gedanken,
Ideenblitze, die herniederfahren
Aus unbekannten Höhen, schrecken, zünden!
Wir fühlen ihren Segen, ihres Zornes Hauch —
Begeistert folgen wir, wie es die Sagen künden,
Der wilden Jagd — es gibt kein Widerstreben —
Das ist die neue Zeit, der Menschheit neues Leben.

Wie kommt die Kunst zu solchen düstern Bildern?
Sie wegzuscheuchen war ja sonst ihr Amt,
Die Menschheit einzulullen, süsse Weisen
Zu singen, wenn 'ne Welt zusammenstiess!?

Dem Tage Heil, der uns die Schmach erliess!
Seht, wenn die Windsbraut Eich' und Wald erschüttert,
Bebt auch die wilde Ros' am Waldessaume ....
Daher, Gedanken ihr, für die die Menschen streiten,
Von heute an zieht auch durch unsre Saiten!
Nicht bloss das Herz, nicht bloss das Lied der Liebe
Besingen wir mit Mozart's „Zauberflöte":
Wir wollen Geistes-Prophetie uns weihen,
Den Stimmungen des Geist's auch Töne leihen.
Beethoven's Stern zieht leuchtend uns voran;
Es liegt ein Bethlehem auf seiner Bahn!

Mit Euch lasst uns die alten Meister ehren,
Doch nicht auf Gräbern weilen, wenn das Leben ruft;
Es ist uns nicht gegönnt, wie sie zu singen —
Wir sind noch Schüler, irren noch und ringen;
Nur wollen wir nicht mit dem Todten modern,
Es sollen neue Flammen aus der Asche lodern.

Wohl lächeln Viele ob der Kunst der Zukunft,
Wie ihr aus manchem Spott vernommen habt;

*) „Des Sängers Fluch" von Hans von Bülow.

Der Zukunft? Nein! Es ist die Kunst der Gegenwart:
Wir geben nur zurück, was Ihr uns gabt.
Es kann der Künstler nicht aus seiner Zeit heraus,
Er wirkt in dem von Euch gebauten Haus,
Und schmäht Ihr ihn, so schmähet Ihr Euch selbst,
Und lobt Ihr ihn, so habt Ihr in dem Loben
Nur Eure Zeit und nur Euch selbst erhoben.
Was Euch die Kunst auch zeigt in ihrem Spiegel,
Ihr schuft es selbst, Ihr warft es in den Tiegel.
So hebt die Kunst sich über Alle weit,
Sie überragt uns, sie, das Bild der Zeit.
Wir sind von Eurem Fleisch, von Eurem Blut
Ein Tropfen nur.... Nennt Ihr das noch der Zukunft Kunst?

So brich denn los, erzähl', du Volk der Töne,
Was Tasso*) litt, damit ihn Rom einst kröne,
Wie um die Freiheit rangen Ungarns edle Söhne**),
Wie selbst im starren Norden ein Tyrann***)
In aller Macht erliegen musst' dem Mann',
Dem Gott das Mächtigste gab in die Seele,
Des Geistes Ruf: „Du bist es, den ich wähle!"
Und habt von alten Tagen ihr gesungen,
Vom Hochzeitszug des Herrn der Nibelungen†),
Des deutschen Siegfried's junge Herrlichkeit,
So malt uns, Töne, den Columbusstreit††),
Den Streit mit der Beschränktheit und dem Zweifel,
Lasst flattern ob uns das Columbuswort:
„Nach West, nach West!" und gebt der Zeit den Trost:
„Wenn auch der Ringer Indien nicht fand,
Vielleicht entdeckt dafür er neues Land!"
Doch still — zuletzt aus hoher, heil'ger Ferne
Klingt noch ein Lied, das letzte, an mein Ohr.
Ein Lied der Klage, dass in diesen Kampfestagen
Die Menschheit ihren Vater, Gott, verlor.
Wer kennt die Sprache nicht der Davidslieder:
„Willst Du Dein Antlitz ewig von uns wenden?"†††)
So beten wir mit bang gehob'nen Händen....
Und Tröstung fliesst auf Tönen zu uns nieder;
Versteht die Zeit und lernet Neues bauen —
An Glaubens Stelle tritt ein frommes Schauen;
Das Wesen Gottes hat sich neu erhellt....
Die Kunst versetzt Euch in dies Herz der Welt!....
Das singen wir ... doch nein ... wir möchten's singen. —

Bringt uns, der deutschen Kunst, ein deutsches Volk,
Die Liebe, Pflege eines Volks entgegen;
Denn ohne Volk und Zeit ist alles Streben
Nur armer Tand, nur Täuschung, leerer Dunst;
Darum lasst preisend uns das Eine stets erheben:
Die volkentsprossene, vom Volk getrag'ne Kunst!

(Schluss folgt.)

---

*) Ouverture zu Byron's „Tasso" von Heinrich Strauss.
**) Concert in ungarischer Weise von Joachim, vorgetragen von Reményi.
***) Ouverture zu Puschkin's „Boris Godunow" von Arnold.
†) „Siegfried's Hochzeitszug" von Bach.
††) Columbus-Symphonie" von Abert.
†††) 13. Psalm von Franz Liszt.

Das zweite Fest des rheinischen Sängervereins zu Aachen den 4. September 1864.

(„Velleda" von C. J. Brambach — „Heinrich der Finkler" von F. Wüllner.)

Die Veranlassung zur Gründung des „rheinischen Sängervereins" durch die „Liedertafeln" von Aachen, Bonn (Concordia), Crefeld, Elberfeld und die „Männer-Gesangvereine" von Köln und Neuss, so wie die Zwecke desselben haben wir in Nr. 38 und 41 des vorigen Jahrgangs dieses Blattes aus einander gesetzt und dabei das erste Jahres-Concert desselben, das in Köln am 4. October v. J. Statt fand, besprochen.

Trotz der grossen Menge von Sängervereinen in Deutschland, oder richtiger wegen dieser Menge, haben wir die Bildung dieses neuen Bundes in seiner weisen Beschränkung auf sechs Vereine freudig begrüsst, weil er ein doppeltes Ziel im Auge hat, dessen Verfolgung unseren und gewiss den Wünschen aller Freunde der Vocalmusik entspricht. Denn einmal hat die Ueberzeugung, dass der drohenden Ausartung des Männergesanges, der seiner Natur nach gewiss eine schöne Blüthe der Tonkunst der neueren Zeit ist, nicht so sehr durch bloss massenhafte, als vielmehr durch technisch möglichst vollkommene Aufführungen entgegen gearbeitet werden könne, ihn hervorgerufen, und zweitens hat die Wahrnehmung der Ueberflutung des musicalischen Marktes für diese Gattung durch oft sehr flache Compositionen den Entschluss des Vereins zur Reife gebracht, die Hälfte des Reinertrages einer jährlichen Concert-Aufführung zu Preisen zu bestimmen, welche ernsten grösseren Compositionen für Männerchor und Orchester, ohne als Solostimmen den Sopran und Alt auszuschliessen, zuerkannt werden sollen, und zwar ohne den Componisten das Eigenthumsrecht an den gekrönten Werken zu verkürzen.

Die aachener Liedertafel war schon vor Gründung des rheinischen Sängervereins durch ein Preis-Ausschreiben vom 15. Februar 1863 in den Besitz zweier gekrönten Werke für Männerchor und Orchester gekommen, und es war ganz in der Ordnung, dass die Aufführung derselben den Kern des Programms zu dem Concerte am 4. September bildete. Diese Aufführung hat denn auf wirklich glänzende Weise bewiesen, dass die Preis-Ausschreibungen, wenn man nur dabei den Componisten die gehörige Freiheit lässt, denn doch nicht so erfolglos sind, wie man sie oft — freilich zum Theil auf Erfahrungen gestützt — darstellen hört, denn dieses Mal haben sie Anregung zu zwei wirkungsvollen Compositionen in grossem Stile gegeben, die wir als einen wahren Gewinn für die Literatur des Männergesanges bezeichnen können.

Es sind dies: „Velleda“, Gedicht von G. Pfarrius, für Soli (Sopran, Tenor und Bariton), Männerchor und Orchester componirt von C. Jos. Brambach, städtischem Musik-Director in Bonn — und „Heinrich der Finkler“, Gedicht von Karl Lemcke, für Soli (Bariton und Bass), Männerchor und Orchester componirt von Franz Wüllner, städtischem Musik-Director in Aachen.

Die Ausführung der Chöre durch einen Verein von so zahlreichen und so klangvollen Männerstimmen und durch das vortreffliche Orchester, zusammengehalten und begeistert durch die energische Leitung des Fest-Dirigenten Herrn Fritz Wenigmann aus Aachen, war so prächtig, sowohl in dem Brambach'schen, als in dem Wüllner'schen Werke, wie wir sie noch kaum je gehört haben, so dass auch wohl beide Herren Componisten ihre Schöpfungen so bald nicht wieder so aus- und eindrucksvoll werden ausführen hören, wie an diesem Abende.

Die Zahlenverhältnisse der Mitwirkenden waren folgende. Der Chor bestand aus 230—240 Stimmen, wobei über 100 Tenoristen; die Vereine Aachen, Bonn, Köln, Crefeld und Neuss hatten ihre besten Sänger von den guten gestellt, denn schlechte haben sie nicht. Das Orchester zählte bei 27 Violinen und 24 Violen, Violoncellen und Bässen überhaupt 69 Personen, so dass mehr als 300 Personen das ausführende Personal bildeten. Wir wollen zugeben, dass die ausgezeichnete Akustik in dem neuen aachener Cursaale zu dem vollen Klange beitrug: aber immer bleibt es wahr, dass Stimmen und Vortrag der versammelten Sänger eine grosse und künstlerisch bedeutsame Wirkung machten und allen Dank für ihre Leistungen verdienen. Ob bei allen Zuhörern? Gewiss! denn das zeigte der allgemeine Enthusiasmus, wovon wir nur eine Ausnahme bemerkten, die wir unseren Lesern nicht vorenthalten wollen.

„Ist das ein Sängerfest?“ — sagte ein Zuhörer am Schenktische ganz unwillig zu seinem Nachbar — „kein Zug durch die Strassen, kein Ehrenwein, keine Fahnen, keine Böller!“ — „Nun, sie haben aber doch schön gesungen,“ erwiederte dieser. — „Ach was, gesungen! Der Gesang ist Nebensache! Da kommen Sie einmal zu uns nach ****, da werden Sie was Anderes erleben!“

Ausser diesen beiden grösseren Werken sang der Gesammtchor noch zwei sehr schöne Gesänge von Franz Schubert: „Hymne an den heiligen Geist“, für Solo-Quartett und Chor mit zarter Harmonie-Begleitung, und „Mondenschein“, fünfstimmig und nach der Clavierstimme geschickt und bescheiden instrumentirt von F. Wenigmann. — Der Einzelvortrag, welcher statutgemäss nur von einem Vereine Statt finden darf, war dieses Mal dem kölner Männer-Gesangvereine übertragen, welcher F. Otto's „Der schöne Schäfer“ und Mendelssohn's „Liebe und Wein“ unter seinem Dirigenten Franz Weber mit bekannter Meisterschaft im schmelzendsten Wohllaute und in ausdrucksvollster Nuancirung des Vortrages sang.

Das Gedicht „Velleda“ von Gustav Pfarrius behandelt den Ueberfall der römischen Flotte auf dem Niederrheine bei der Stadt der Ubier (Köln) durch die Germanen, wobei nach Tacitus' Berichte eine Deutsche, die er Claudia Sacrata nennt, den römischen Feldherrn Petilius Cerealis vor der Gefangennehmung rettete. Es war indess nicht die Absicht des Dichters, das dramatische Element, das in diesem Stoffe liegt, auszubeuten, sondern er hat von vorn herein einen Text für Composition eines Concertstückes im Auge gehabt. Desshalb schien ihm auch wohl der versöhnende Schluss und sogar eine prophetische Hinweisung der deutschen Seherin auf die Herrschaft des Christenthums für den oratorischen Stil der Musik nothwendig. Diese Schlusswendung ist freilich eine grosse *licentia poetica*, allein der Inhalt des Gedichtes überhaupt ist geschickt gegliedert und bietet durch die vorgeführten Situationen sehr geeigneten Stoff für musicalische Composition. Diesen hat C. Jos. Brambach mit grossem Talente sowohl in den lyrischen Stellen, als in den heroischen, welche vorherrschen, benutzt und ein musicalisches Ganzes geliefert, das von Anfang bis Ende fesselt, ohne durch Längen zu ermüden, und namentlich in den Chören einen charakteristischen und grossen Stil entfaltet, der nicht durch lärmende Klangwirkungen betäubt, sondern den Ausdruck der Kraft in energischen Motiven und deren Entwicklung zu kunstgemässer Form mittels rhythmischen Schwunges, harmonischen Flusses und orchestraler Fülle zu erreichen sucht, worin man die Schule F. Hiller's erkennt. Brambach vollendete nämlich, wie M. Bruch, als Stipendiat der Mozart-Stiftung in Frankfurt seine Studien unter der Leitung Hiller's, und der Meister kann in der That auf Kunstjünger, welche bereits Werke wie die Oper „Lorelei“ und die Cantate „Velleda“ neben vielen anderen schätzenswerthen Compositionen geliefert haben, mit Recht stolz sein.

Die „Velleda“ enthält drei Scenen, von denen die erste (Velleda, Priester und Volk) im Haine vor Velleda's Thurme, die zweite (Claudia, Cerealis, römische Krieger) im Lager der Römer am linken Rheinufer, die dritte (Velleda, Cerealis, Priester und Volk der Deutschen) wiederum in dem Haine am rechten Ufer spielt.

Die erste Scene beginnt nach einem Vorspiel von nur wenigen Tacten mit einem ruhig gehaltenen Chor der Priester, in welchem die Stelle: „Der Vollmond aber steigt empor“, u. s. w. zu einer malerischen Steigerung Veranlassung gibt, welche auch nach den vielfach da gewesenen

ähnlichen dem Componisten doch recht gut gelungen ist, wogegen uns der Ausruf: „Velleda!" am Schlusse im Unisono *fortissimo* weniger behagt, weil es die einzige Stelle im ganzen Werke ist, die auf so genannten Effect berechnet ist, der hier ganz unmotivirt scheint. Der folgende Gesang der Velleda hat sowohl in seinem recitativisch-declamatorischen Theile, als in der Arie mit Chor viel Leben, jedoch erhebt sich das Talent des Autors zu grösserem Schwunge, wenn die Priester am Schlusse der Arie mit dem Volke in den stürmischen Ruf: „Hinaus aus der Wälder Nacht, Auf zum Rhein, wo Sieg uns lacht!" ausbrechen. Dieser Satz ist ein glänzend durchgeführter Chor in *A-dur*, $^4/_4$-Tact, *Allegro molto energico.*

Es war keine leichte Aufgabe, unmittelbar auf diese Nummer die folgende Lagerscene mit dem Bacchanal der römischen Soldatenhorden zu eröffnen, da dieser wiederum den Aufwand von allen musicalischen Mitteln erforderte. Allein der rohe Jubelchor, in welchem die Römer dem Bacchus und der Venus im Gefolge des Mars huldigen, ist ein sehr wirkungsvoller Satz, dessen trefflich getroffener wilder Charakter (*Allegro molto fieramente*, $^2/_4$-Tact, *D-dur*) durch einen Mittelsatz in *B-dur* unterbrochen wird, welcher auf die Worte: „Schmückt euch mit Kränzen", u. s. w. ein weniger schroffes Motiv eintreten lässt, das durch geschickte Behandlung nur im Rhythmischen den Charakter des *D-dur* beibehält, im Melodischen aber einen milderen Ton anschlägt, bis nach einer plötzlichen Zurückführung in die Haupt-Tonart der erste Satz wieder einfällt und zum Schlusse führt.

Das darauf folgende Duett (*F-dur*, $^4/_4$-Tact, *Andante con moto*) zwischen Claudia und Cerealis (Sopran und Tenor) hüllt die schönen Verse in reizende Melodieen von einfach getragenen Tönen.

Das stille Herannahen der Nachen, welche die Deutschen vom rechten Ufer nach dem linken tragen, ist durch einen Chor in *A-moll*, $^6/_8$-Tact, *Allegro ma non troppo*, ausgedrückt, welcher in der Ausführung seine Schwierigkeit hat, zumal da er durchweg *pianissimo* gesungen werden muss; auch können wir nicht sagen, dass er uns besonders angesprochen hätte. Sobald aber die Landung vollbracht und die Germanen die Schiffe und das Lager der Römer anzünden, tritt das Talent Brambach's mit dem Schlachtgesange in *A-dur* (*Allegro con fuoco*, $^4/_4$-Tact): „Halloh! hollah! Teut's Kämpfer sind da!" wieder in seiner ganzen Kraft auf. Es bildet dieser Gesang den längsten und ausgeführtesten Chor des Werkes, und zwar mit so viel Schwung und in einem so grossartigen Charakter (der besonders in seiner letzten Hälfte von den Worten an: „Genaht ist die Stunde der Rache", auf welche ein höchst energisches Motiv im Unisono mit wahrer Wucht eintritt), dass die Musik in der dritten Scene nur schwer sich auf der Höhe desselben erhalten kann. Es ist diese Nummer um so preiswürdiger in Erfindung und Ausführung, als schon die vorhergehenden Chöre einen grossen Theil der zu Gebote stehenden musicalischen Ausdrucksmittel in Anspruch genommen hatten. Sie ist ein Schlachtgemälde mit Chor, das vor einem Theaterchor die breite und ausgedehnte Form voraus hat, welche die Cantate im Gegensatz zu der Oper verstattet, und diese Form ist hier so glücklich ausgefüllt, dass die Musik allein ersetzt, was der Brand der Schiffe und des Lagers bei theatralischer Darstellung der Scene zu dem Gesammt-Eindruck hinzuthun würde.

In der letzten Scene verkündet ein Führer der Deutschen der Velleda den gelungenen Ueberfall des römischen Lagers, aber auch die Rettung des Cerealis durch ein Weib, welches man gefangen herbeiführt. Velleda verhängt über sie den Tod: allein Cerealis erscheint und verkündet, dass Claudia keine Römerin, sondern eine Deutsche vom Stamme der Ubier sei. Velleda verzeiht:

> „Claudia, durch deine Hand
> Ist neu geknüpft ein Friedensband,
> Das mit den Römern uns umschlingt,
> Bis jenes Licht herüber dringt" u. s. w.

Von der Musik bis zum Schlusse dieser Rede der Seherin gilt besonders, was wir oben bemerkten. Dagegen wird die Composition der beiden letzten Nummern, eines Arioso der Velleda: „Sie haben seinen Stern geseh'n im Morgenlande", mit Chor, und des Schlusschors: „Betet an die heil'ge Macht", wieder ganz dem Geiste ebenbürtig, der in den beiden ersten Abtheilungen waltet. Uebrigens umfasst die dritte Scene nur ein Fünftel des Ganzen.

Die Ausführung der Cantate „Velleda" war vortrefflich. Von dem Chor und Orchester haben wir schon oben gesprochen. Beide Sopran-Partieen (die nicht zusammen vorkommen) sang Fräulein Henriette Rohn vom Hoftheater zu Mannheim mit ihrer klangvollen, weittragenden und doch selbst in der Höhe niemals scharfen Stimme ganz vorzüglich, und die Tenor-Partie des Cerealis trug Herr Göbbels von Aachen namentlich in dem Duett mit Claudia recht zart und ausdrucksvoll vor.

Wiederholter lebhaftester Applaus und Hervorruf wurden dem Componisten zu Theil.

Den ganzen zweiten Theil des Concertes füllte die Aufführung von F. Wüllner's Cantate „Heinrich der Finkler", Gedicht von Karl Lemcke.

Das Gedicht hat den Zwist des Herzogs Heinrich von Sachsen mit dem deutschen Könige Conrad I. von Franken, hauptsächlich die Beendigung desselben durch Conrad's Tod und dessen Empfehlung Heinrich's zu seinem Nachfolger, zum Gegenstande. Der Dichter hat sich aber

nur im letzten Theile an die Geschichte gehalten; in den beiden ersten hat er den Stoff mehr mit der Tendenz auf Deutschlands Heil, das nur in der Einheit erblühe, bearbeitet, wodurch bewogen er denn auch den Herzog Heinrich nicht als den kriegerischen Helden, der für sein Land und seine Selbständigkeit kämpft, darstellt, sondern als einen frommen und demüthigen, nur für die Einheit Deutschlands begeisterten und desshalb opferwilligen Fürsten. Abgesehen von dieser Auffassung des Hauptbelden, welche für eine so hervorragende historische Grösse unpassend ist, hat er es verstanden, durch wechselnde Situationen und Einführung von Chören verschiedener Volksgruppen Gelegenheit zu musicalischer Charakteristik zu geben; eine dramatische Handlung ist nicht vorhanden, und der Schluss wird nur durch einen Bericht über Conrad's Tod herbeigeführt.

Die erste Scene führt uns — nach einem „Prolog", welcher in seinem letzten Verse: „Wann kehrt auch uns der Tag (der Einheit) zurück?" die Tendenz des Gedichtes deutlich ausspricht — den Herzog Heinrich am Morgen eines Frühlingstages einsam im Walde vor, durch den in der Ferne ein Zug von Pilgern vorüber wandelt. Heinrich begrüsst den frischen, jungen Tag; während die Pilger die Zwietracht des deutschen Reiches beklagen, bittet er Gott um Kraft in dieser Noth des Vaterlandes und um Leitung auf den rechten Pfad. — In der zweiten Scene tritt ein Chor von Jägern auf und spottet der besiegten Franken; Wald- und Bergleute ziehen mit Gesang auf die Arbeit und hoffen, dass auch Deutschland seinen Morgen finden werde. Heinrich spricht seinen Entschluss aus, König Conrad zu ehren um des Friedens willen. — Ein Bote meldet den Heranzug der Franken (dritte Scene); es ist ein Trauerzug, an dessen Spitze Conrad's Bruder Eberhard. Er berichtet den Tod des Königs und bringt auf sein Geheiss dem Herzoge Heinrich die Reichs-Kleinodien. Der Chor des Volkes huldigt ihm und preist das Ende der Zwietracht.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Mainz, 5. September. Vorgestern wurde unser Stadttheater mit Schiller's „Don Carlos" eröffnet, während die Oper gestern mit den „Hugenotten" debutirte. Wir konnten es nie für zweckmässig und im Interesse der Direction wie der engagirten Mitglieder für Schauspiel und Oper finden, wenn die letzteren gleich in den ersten Probe-Vorstellungen, von deren Erfolg die dauernde Gültigkeit der respectiven Contracte abhängig gemacht wird, auf die gefährlichsten Klippen geführt werden, indem man Stücke und Opern wählt, welche zu ihrer Besetzung das ganze Personal derartig in Anspruch nehmen, dass einzelne Mitglieder unausbleiblich in Rollen debutiren müssen, welche dem Publicum nicht gestatten, sich ein billiges Urtheil über ihre Leistungsfähigkeit zu bilden. Dazu kommt noch, dass die Aufführung so schwieriger Stücke mit ganz neuen Kräften, die sich gegenseitig noch viel zu wenig kennen, und meistens auch noch mit einem neuen Capellmeister, der sein Orchester, so wie dieses ihn erst kennen lernen muss, unausbleiblich an gewissen Schwankungen und Unebenheiten leiden muss, die unter den angeführten Verhältnissen selbst unter der gewandtesten Leitung nicht zu verhüten sind. Die Aufführung der „Hugenotten" hat diese unsere Ansicht vollkommen bestätigt, ohne dass wir dem oben Gesagten zufolge den neuen Capellmeister, Herrn Dr. Otto Bach, dafür verantwortlich machen wollen, welcher im Gegentheil die ihm etwa noch fehlende Routine im Opernwesen durch seine hohe musicalische Bildung, durch Energie und schnelle Uebersicht wohl leicht ersetzen wird.

(Südd. M.-Z.)

Stuttgart. Nachdem die Musikliebhaber Stuttgarts durch das allgemein verbreitete Gerücht, Herr Dionys Pruckner, der in den weitesten Kreisen bekannte Clavier-Virtuose, wolle seine Stellung an der hiesigen Musikschule aufgeben und Stuttgart verlassen, auf das schmerzlichste berührt worden waren, ist die Ernennung des vortrefflichen Künstlers zum Hofpianisten Sr. Majestät des Königs von Würtemberg mit um so grösserer Freude aufgenommen worden, als nun Herr Pruckner unserer Stadt und seinem ausgedehnten Wirkungskreise erhalten bleiben wird.

(Ein Concert in der Wolfsschlucht.) Der „*Ménestrel*" berichtet: Ein Concert ganz neuer Art ist vor Kurzem zu Fontainebleau von zwei Musikern gegeben worden, dem Pianisten und Organisten Lavignac und dem Clarinettisten Favre, einem Virtuosen von Ruf. In der Nacht versammelte sich auf die Einladung der beiden Künstler eine zahlreiche Gesellschaft bei klarem Mondlichte an einer der romantischsten Stellen des Waldes, genannt „Die Wolfsschlucht" (*La Gorge aux loups*), zwei Stunden von der Stadt. Auf einer freien, von uralten Eichen umgebenen Stelle erhebt sich wie eine Kanzel ein Felsblock. Auf diesem stand ein Melodium (*orgue expressif*) und an den Bäumen waren grosse Laternen mit Reflectoren angebracht. Die Zuhörer sassen und lagerten sich in Gruppen auf Moos und Rasen. In diesen „heiligen Hallen" trugen die Künstler auf der Höhe ihre Duo's vor, Melodieen von Weber, Franz Schubert, das Weihnachtslied von Adam und einige Stücke von ihrer eigenen Composition. Der Eindruck soll ein zauberhafter gewesen sein. Nach dem Concerte nahm man ein mitgebrachtes ländliches Abendessen ein und kehrte erst mit Anbruch des Tages wieder in die Stadt zurück.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 39. **KÖLN, 24. September 1864.** **XII. Jahrgang.**

Die Tonkünstler-Versammlung in Karlsruhe am 23.—25. August 1864.

(Schluss. S. Nr. 38.)

Herr Hans von Bülow, der zum Fest-Dirigenten gewählt war, konnte, durch die Nachwehen einer Krankheit verhindert, der Versammlung nicht beiwohnen. An dessen Stelle wurde Herr Max Seifriz, Dirigent der fürstlichen Capelle zu Löwenberg, eingeladen, die Haupt-Direction der Concerte zu übernehmen. Uebrigens dirigirten die anwesenden Componisten, mit Ausnahme von Liszt, die Ausführungen ihrer Werke selbst.

Das erste Concert im Bühnensaale des Hoftheaters am 23. August, Abends 6 Uhr, brachte (nach dem bereits erwähnten Festmarsche von Ed. Lassen und dem Prolog): I. 1. Ouverture: „Tasso's Klage" von Byron, von H. Strauss dem Jüngeren aus Karlsruhe. 2. Concert für Violoncell von Rob. Volkmann, gespielt von D. Popper aus Löwenberg. 3. Sinfonie „Columbus", III. und IV. Satz, von J. J. Abert aus Stuttgart. II. 4. Ouverture zu Puschkin's Drama „Boris Godunow" von Y. von Arnold aus Petersburg. 5. Violin-Concert von J. Joachim, gespielt von Ed. Reményi aus Pesth. 6. „Des Sängers Fluch", Ballade für Orchester von H. von Bülow. III. 7. Der XIII. Psalm, für Tenor-Solo (Herr Brandes vom Hoftheater in Karlsruhe), Chor und Orchester von Fr. Liszt.

Am 24. August sprach Dr. Ludwig Eckardt „über die Zukunft der Musik und deren Aufgaben, namentlich in Bezug auf Kirchenmusik. Oratorium und Oper" —nach den bekannten Ansichten der neudeutschen Schule. Abends die erste Sitzung für Kammermusik: 1. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von R. Volkmann (Ottfr. Rötscher aus Berlin, Schüler Bülow's, Reményi und Popper). 2. Zwei Lieder von W. Fritze aus Bremen (Frau Boni-Bartèl vom Hoftheater). 3. Sonate für Pianoforte „An Schumann" von Fr. Liszt (Fräulein Alide Topp). 4. Russische Ballade (deutsch) von Y. von Arnold (Frau Hauser). 5. Sonate für Pianoforte und Violine von Franz Bendel (Herren Bendel und Reményi). 6. „Mephisto-Walzer", Episode aus Lenau's „Faust", componirt und für das Pianoforte bearbeitet von F. Liszt (Alide Topp).

Am 25. August Abends zweite Sitzung für Kammermusik: 1. Sonate für Pianoforte und Violine von Fr. Kiel (Herr und Frau Langhans aus Hamburg). 2. „Mignon", Lied von Liszt (Frau Hauser). 3. Sonate für Pianoforte von Jul. Reubke, Schüler Liszt's, gest. 1858 (gespielt von Otto Reubke aus Quedlinburg). 4. Duo für zwei Violinen über Fr. Schubert's *Divertissement à la Hongroise* (!) von Reményi. 5. Trio für Pianoforte, Violine und Viola von Ernst Naumann in Jena (Pflughaupt, Reményi und Seifriz). 6. Zwei Lieder von Liszt (Herr Hauser). 7. Polonaise in *Cis-moll* von Chopin, für die Violine transscribirt (!) und Phantasie über Motive aus den „Hugenotten" (!) von Reményi — nebst Applaus-Zugabe: der Rakoczy-Marsch für Violine *solo* (!). 8. Grosses Duo für zwei Pianoforte von F. Liszt (Bendel und Pflughaupt). — Die Vorträge von Herrn und Frau Hauser mussten wiederholt werden. Nachher Festmahl mit Toasten.

Freitag den 26. August dirigirte Liszt in der Probe seine Compositionen für den Abend; in der Aufführung selbst überliess er Herrn Seifriz die Leitung derselben. Nachmittags las Herr von Arnold über die „Erweiterung des Lehrplanes in den Musikschulen" und Herr Herm. Zopff aus Berlin über den „Einfluss des deutschen Männergesanges auf die Volksentwicklung".

Abends 6 Uhr das zweite und letzte Concert. I. 1. Marsch zum Drama „Maria von Ungarn" (von Ernst Waldow) von Heinr. Gottwald in Breslau. 2. *Rêverie et*

Caprice für Violine mit Orchester von H. Berlioz (Concertmeister August Kömpel aus Weimar). 3. „Gesang der Nonnen" für Soli (2 Sopran-, 2 Altstimmen) und Frauenchor mit Begleitung des Pianoforte und zweier Hörner von Adolf Jensen. 4. Ouverture von Max Seifriz. II. 5. Mephisto-Walzer für Orchester von F. Liszt. 6. Concert-Etude von Fr. Bendel und „ungarische Rhapsodie" von Liszt für Pianoforte (Fr. Bendel). 7. Hochzeitsmusik zu Hebbel's „Nibelungen" von Otto Bach (aus Mainz). 8. „Brautlied" von Uhland für Sopran-Solo und gemischten Chor mit Pianoforte und zwei Hörnern von Ad. Jensen. 9. „Festklänge", symphonische Dichtung von F. Liszt.

Ursprünglich hatten drei grosse Concerte Statt finden sollen; es haben sich aber, wie es heisst, die Orchester-Mitglieder wegen Ueberhäufung mit Proben und Anstrengungen dagegen erklärt. Es mögen auch andere Umstände zum Aufgeben des dritten Concertes mitgewirkt haben; so konnte z. B. Kiel's Clavier-Concert mit Orchester wegen Abwesenheit Bülow's, der die Piano-Partie vortragen wollte, nicht zu Gehör kommen. Ein Concertstück von F. Liszt: „Der Todtentanz", für Pianoforte und Orchester blieb vielleicht aus demselben Grunde weg.

Da haben Sie das Gerippe der Programme ohne Todtentanz, und Sie können Sich auch bei der Rührigkeit, die sich in den Neudeutschen regt, aus den sämmtlichen zum Vortrage gekommenen Musikstücken keinen solchen formiren, da wir erst abwarten müssen, was von ihnen am Leben bleibt. Da man Sie wahrscheinlich in dem Verdachte haben wird, dass Sie nur von einem Stock-Conservativen einen Bericht über den neuen Wartburgkrieg zu Karlsruhe aufnehmen würden — doch was spreche ich von Krieg! es ging Alles sehr friedlich her, und es wäre zu wünschen, dass die Präliminarien in Wien so vollgültigen Einfluss auf den Erfolg haben möchten, wie die Vorverhandlungen für Karlsruhe —, also da man von vorn herein Partei gewittert und den Grabesduft des überwundenen Standpunktes gerochen haben würde, so hatte ich mir vorgenommen, nur historisch zu berichten, und bin vielleicht auch darin schon über die Gränzen hinausgegangen, indem ich Ihnen auch den „Prolog" beilegte, den Sie vielleicht nicht aufnehmen werden*). Dessbalb will ich, indem ich selbst gar nicht oder nur ganz bescheiden auftrete, einige Urtheile aus Anderer Mund und Schrift mittheilen, und bedaure nur, dass Sie selbst nicht zugegen waren, um diese controliren zu können. Vielleicht hätten Sie die „überraschenden Bekehrungsfälle" um ein „Wunder" vermehrt!

Dass es nicht an Beifall gefehlt hat, ist richtig und gehört eigentlich mit zum Historischen, wie auch das dazu gehört, dass so gut wie gar keine Opposition Statt fand, was die Berichterstatter rühmen, wiewohl es ganz natürlich war, da alle Anwesenden im voraus einig und Musiker von anderer Richtung fast gar nicht zugegen waren. Eben so ist auch noch historisch, dass Liszt am bedeutendsten durch Compositionen vertreten und auch offenbar der vom Publicum gefeierteste Name war, was überhaupt und zumal in diesen Umgebungen sich von selbst verstand. Auch das dürfte historisch sein, dass eigentlich keine Composition ganz durchfiel, mit Ausnahme der Gesangstücke von Adolf Jensen, welcher die Absonderlichkeit in Zusammenstellung der musicalischen Mittel und die Disharmonie vorzugsweise repräsentirte, was wir freilich schon nach Einsicht einiger früheren Arbeiten von ihm nicht anders erwarten konnten, da er sogar in seinen Liedern „im Volkstone" (Op. 14) in der Begleitung diabolische Figuren herumtanzen und harmonische Unholde zum Preise von „liebeathmenden Augen" (Nr. 2) spuken lässt und die Klage der „verlassenen Liebe" mit einem Schrei von *h-c-dis-e* und ähnlichen, Fieberschauer und Leibweh veranlassenden Giftmischereien versetzt (Nr. 6).

Wenn der Bericht des Herrn von Arnold in der neuen leipziger Zeitschrift über die Aufnahme der Aufführungen im ersten Concerte äussert: „Wir glauben, die ein paar Componisten durch Hervorruf gewidmeten Ovationen auf persönliche oder locale Verhältnisse beziehen zu müssen", so kann damit nur der Beifall gemeint sein, welcher der Ouverture von Strauss aus Karlsruhe und der Sinfonie von Abert aus Stuttgart in vollstem Maasse, besonders der letzteren, zu Theil wurde. Auffallend ist jedenfalls, dass der genannte Bericht den Erfolg Abert's gar nicht erwähnt, während es feststeht, dass z. B. die Nachricht der „Didaskalia": „Bülow's „„Des Sängers Fluch"" wurde lebhaft ausgezeichnet; Einzelkräfte, wie der treffliche Violoncellist Popper aus Löwenberg und der anerkannte Geiger Reményi aus Pesth, ärnteten die Siegespalme neben Abert's „„Columbus"" (dritter und vierter Satz)" — vollkommen den Hergang der Sache und die Stimmung der Zuhörerschaft wiedergibt. Auch der ebenfalls grosse Erfolg der Ouverture von Strauss beim Publicum wird von Herrn von Arnold nicht erwähnt. Was Abert betrifft, so ist die Nichtbefriedigung der eigentlichen Adepten der Schule erklärlich; er ist ihnen noch lange nicht neudeutsch genug, und man begreift eigentlich, wenn man dessen Compositionen kennt, nicht recht, wie er überhaupt zu der hohen Protection der „Zukunftsmusiker der Gegenwart"

---

*) Warum nicht? Wir halten ihn für sehr bezeichnend, und es kann uns nur darum zu thun sein, das Was und das Wie der Herren durch ihre eigenen Aeusserungen und Leistungen erkennen zu lassen. Auch die Programme allein bieten schon Stoff genug zum Nachdenken dar! Die Redaction

kommt. Seine Opern: „Anna von Landskron" und vollends „König Enzio" sind durchaus nicht in Wagner's Manier geschrieben, wenn man nicht, wie es freilich jetzt so häufig und fast eben so oft unverständig geschieht, jeden Reichthum der Instrumentirung und jede malerische Schilderung einer Situation „wagnerisch" nennen will. Nach der „Anna von Landskron" konnte man allenfalls sagen, dass Abert von einer gewissen Neigung oder Vorliebe zu wagnerischer Orchester-Behandlung ausgehe, allein die Lehrsätze des wagner'schen Systems für die Oper oder, wie er selbst sagt, für das „Drama der Zukunft", liegen der Oper „Anna" von Abert nicht zum Grunde und verschwinden bis auf unbedeutende Spuren ganz und gar in „König Enzio". Denn in dieser letzten Oper, deren Bühnenerfolg nur der gar zu düstere Stoff des Drama's hindert, zeigt sich offenbar ein Ringen des Componisten, aus der Ueberwältigung durch das Orchester den Gesang zu befreien und ihn zu der ihm gebührenden Einfachheit und Flüssigkeit, mit Einem Worte: zur Melodie zurückzuführen. Und dieses Streben ist ihm dort bereits theilweise gelungen, anderentheils hat es ihn sogar verleitet, den gewöhnlichen Formen der so genannten italiänischen Cantilene zu viel nachzugeben. Wie passt das zur declamatorisch-psalmodirenden Manier Wagner's? — In der Sinfonie nun vollends ist ausser dem Namen „Columbus" — und das ist das Schlechteste an dem ganzen Werke — nichts, was sie zu einem Producte der ausschliesslichen neudeutschen Schule stempelte. Sie hat die hergebrachte Form in vier Sätzen, deren Ueberschriften nicht mehr und nicht weniger bedeuten, als die Bezeichnungen Beethoven's in der Pastoral-Sinfonie, und nur bei dem letzten Satze ist in den Worten „Widerstand der Elemente, Empörung, Sturm" zu viel gesagt, da die raffinirteste Tonmalerei kein specifisch verschiedenes Bild dieser drei Dinge zu geben im Stande ist. Man möchte indess beinahe den Verdacht schöpfen, das Prüfungs-Comite habe den ersten Satz von Abert's Sinfonie gerade desshalb weggelassen, weil der Charakter der Einheit, die einfache und schöne Melodieenführung und die thematische Treue in diesem Satze ein allzu beredtes Zeugniss gegen die Classification Abert's unter die Zukunftsmusiker ablegen. Dass das Colorit und die Stimmung dieses ersten Satzes an den ersten Satz der Pastoral-Sinfonie erinnert, wollen wir dem Componisten nicht zum Vorwurf machen: vielleicht ist es aber ein solcher in den Augen der neudeutschen Vehme, da Beethoven, als er die Pastoral-Sinfonie schrieb, auch noch auf einem Standpunkte der Kunst sich befand, den man nicht zum Muster nehmen darf, weil er selbst ihn späterhin weit und seine gegenwärtigen Nachfolger (??) unendlich weit überflügelt haben!

Freilich könnten wir an Herrn Abert die ernste Frage richten, wie er überhaupt in diese Gesellschaft gekommen sei; wir wollen sie indess nicht durch Vermuthungen beantworten, wohl aber ihm zurufen, dass dies nicht der Weg sei, auf dem er zum Ziele gelangen werde und auf den ihn sein Talent hinweist.

Liszt hatte durch seine Instrumental-Compositionen im letzten Concerte den grössten Erfolg. Er wurde nach der Aufführung des „Mephisto-Walzers", der den zweiten Theil eröffnete, zwei Mal gerufen, und nach den „Festklängen" am Schlusse des Concertes abermals gerufen und vom Orchester mit einem Tusch empfangen. „Bedenken wir, welches Loos dagegen dem Künstlerchor zu Theil wurde, den Liszt bei unserem Musikfeste 1853 hier aufführte, so muss man gestehen, dass Liszt als Componist in der öffentlichen Meinung diesmal einen Sieg errungen hat, der für die fernere Verbreitung seiner Werke nur günstig wirken kann" — sagt die Karlsruher Zeitung.

In der Süddeutschen Zeitung für Theater und Musik spricht sich der Bericht über die Tonkünstler-Versammlung, der im Allgemeinen ein Urtheil abgibt, welchem man Gewissenhaftigkeit und Wohlwollen nicht absprechen kann, folgender Weise über Liszt aus, nachdem er ihn für zu abnorm erklärt, um eine Schule begründen zu können: „So sehr wir uns von seinen poetischen Intentionen ergreifen, von seiner stets pikanten Instrumentirung, seinen oft auf der Spitze der Möglichkeit stehenden Harmonieen fesseln und von seiner fast überraffinirten Melodik hinreissen liessen, so können wir uns doch immer noch nicht bequemen, in seiner Schreibweise etwas Anderes als eine gefährliche Abirrung vom Wege der Wahrheit zu sehen, die er nach seinen Maximen wohl verfechten mag, die jedem Anderen aber ein *Noli me tangere* zuruft."

Ich bin, wie Sie wissen, der genialen Persönlichkeit Liszt's mit grosser Liebe zugethan, allein weder durch die jetzige Aufführung der „Festklänge", die ich kannte, noch durch den „Mephisto-Walzer", der mir neu war, habe ich meine Meinung über den Werth seiner Orchester-Compositionen ändern können. Wenn man mir zumuthet, ein musicalisches Kunstwerk nur nach den „Intentionen" des Autors, die aber nicht in schöner Form und unter der ersten Bedingung aller Musik, mit Wohlklang mir entgegentreten, und am Ende gar nur nach seinen „Maximen" zu beurtheilen, deren Wahrheit ich dahingestellt sein und nur für eine individuelle Schöpfung gelten lassen soll, so bin ich dafür nicht speculativ genug geschult und zu sehr an die Auffassung und Verfolgung rein musicalischer Intentionen ohne Maximen, das heisst an Melodie, thematische Arbeit und harmonischen Wohllaut, mithin an das musicalisch Schöne gewöhnt, und das musicalisch Unschöne

[*]

kann bei mir niemals durch Intentionen gerechtfertigt werden. — Schliesslich bemerkt auch der letztgenannte Referent, dass Abert's Sinfonie „vermöge ihrer echt musicalischen Frische und glänzenden Orchestrirung die Palme des ersten Abends“ verdient habe.

Unter den Producten für Kammermusik, welche zu Gehör kamen, war wohl die Sonate für Pianoforte und Violine von F. Kiel*) das Beste und die Clavier-Sonate des verstorbenen Jul. Reubke im Gegensatze dazu das Ungeheuerlichste; bei deren Anhörung war das „*de mortuis nil nisi bene*“ bei dem besten Willen nicht anwendbar, und es blieb nur unbegreiflich, dass man dieses Stück vorführte.

Von ausführenden Künstlern von weiter verbreitetem und anerkanntem Rufe war nur der Violinist Kömpel in Karlsruhe, den wohl nur sein Beruf als grossherzoglich weimarischer Concertmeister hieher geführt hatte, da sein vortreffliches Spiel die echte Classicität repräsentirt und von aller neumodischen Willkür und dem beliebten *Rubato* und *Rabbiato* weit entfernt ist. Es war sicher eine feine Ironie, dass er eine Composition von Berlioz spielte, eine so genannte *Rêverie caprice,* ein ganz unbekanntes Stück, das dem guten Hector der modernen „Trojaner“ trotz seines bekannten Absagebriefes an die Zukünftler unstreitig das vollste Recht gibt, in ihrer Zunft zu erscheinen, zumal da (wunderlich genug!) der Franzose im Grunde den Reigen der Neudeutschen eröffnet hat. Kömpel hat das Curiosum, wovon jeder Tact ein Berlioz ist, meisterhaft gespielt. Der andere Violinist, Herr Reményi, ist auch bereits viel genannt worden und hat ein bedeutendes Talent. Ein Ungar zu sein, reicht aber zum Vortrage des ungarischen Concertes von Joachim nicht hin, und ganz unpassend sowohl für die Zwecke des Vereins, als für ein Publicum, das man gar zu gern als einen „musicalischen Areopag“ **) charakterisirt hätte, waren die Transscriptionen, die Reményi auf den Markt brachte.

Ausser dem trefflichen Violoncellisten Popper von Löwenberg zeichnete sich Herr Franz Bendel als Pianist vortheilhaft aus; auch Fräulein Alida Topp, eine junge Dame von achtzehn Jahren aus Stralsund, bewältigte eine Clavier-Sonate von Liszt und eine Uebertragung seines Mephisto-Walzers auf das Pianoforte (oder ist das Orchesterstück eine Instrumentirung des Clavierstückes?) mit grosser Bravour.

Fragen Sie mich nach dem Resultate des Ganzen, so glaube ich, nicht bloss nach individueller Ansicht, sondern nach sorgfältiger Beobachtung des Publicums und der Art des Beifalls, kaum, dass irgend ein bleibender Eindruck erreicht worden sei, eine Wahrnehmung, welche auch „einige überraschende Bekehrungsfälle“, selbst wenn sie uns „mit Mann und Pferd“, wie man zu sagen pflegt, genannt würden, nicht Lügen strafen könnten. Uebrigens war das Publicum gar nicht so zahlreich, wie es in gewissen Berichten gemacht wird, ja, wie mir erzählt worden (denn ich sehe nicht scharf genug, um es bestätigen zu können), sei der Applaus selten von Künstlern, meist von Literaten und Dilettanten, die für die neue Schule schwärmen, ausgegangen,

— — — *notante*
Judice, quo nosti, famae qui servit ineptus,
Qui stupet in titulis et imaginibus!

Ich übersetze nämlich *tituli* ganz richtig durch „Ueberschriften“ („Inschriften“) und *imagines* etwas frei (mit Ihrer Erlaubniss!) durch „Trugbilder“. Edward.

*) Auch Kiel unter den Propheten?
Die Redaction.

**) Bericht Arnold's in der leipziger „Neuen Zeitschrift“.

Aus Wien.

„Schubert“, eine Operette nach Schubert'schen Melodieen, von H. Max und Suppé, wurde im Carltheater am 11. September zum ersten Male gegeben. Rigoristen werden Herrn Suppé und noch mehr dem Verfasser, Herrn Hans Max, voraussichtlich hart an den Leib rücken, dem Einen wegen des Attentats auf die Musik, dem Anderen wegen des gleichen Vergehens gegen die Person Schubert's. Wir fassen die Sache aus mehreren Gründen nicht so streng auf. Einmal ist die Operette an und für sich keineswegs zu tadeln. Ist auch nicht Alles und Jedes so fein und distinguirt ausgefallen, wie man es wünschen möchte und fordern dürfte, wenn die Partitur für ein Operntheater geschrieben worden wäre, so kann man doch nicht läugnen, dass — hält man sich den Standpunkt dieses Theaters und seines Publicums, das seine bestimmten Rücksichten erheischt, ferner den bekannten Standpunkt des Herrn Suppé gegenwärtig — die Partitur maassvoller und keuscher ausgefallen ist, als man es sich unter solchen Umständen versehen mochte. Die grosse Trommel, etwas vorlautes Blech und ein paar wälsche Tiraden haben sich zwar eingenistet, trotz des vielleicht festen Vorsatzes, Schubert'sche Motive ausschliesslich und in ihrem Geiste zu benutzen. Setzt man diese paar Ausschreitungen, die übrigens nicht zu den schlimmsten gehören, auf Rechnung des *frustra expellas,* so muss man im Ganzen unbedingt zugeben, dass Herr Suppé sich diesmal ungewöhnlich zusammengenommen habe. Wir werden übrigens nicht irren, wenn wir die oft sinnige Wahl und Anordnung der Schubert'schen Lieder (denn nur diese wurden fast ausschliesslich benutzt)

vorzugsweise dem Verfasser des Textes zuschreiben, denn die ganze Anlage lässt sofort erkennen, dass der poetische Inhalt der „Müllerlieder" der Keim war, aus welchem das Stück entsprang. Es ist ein theilweise gelungener Versuch, die Idylle, die sich zwischen der schönen Müllerin, dem Müllerburschen und dem Jäger abspielt, zu dramatisiren und als Hintergrund eines Bildes zu gestalten, in welchem der Componist dieser Lieder den Mittelpunkt bilden sollte. Sollte — denn in Wirklichkeit ist es dem Verfasser nicht geglückt, ihn zum Mittelpunkte der Handlung zu machen; er läuft ziemlich nebenbei her. Ueberhaupt hat das Stück als solches den Fehler, dass die historischen Personen, wie Vogel, Cappi, Mayerhofer, ja, Schubert, mehr als Staffage behandelt sind, während das idyllische und possenhafte Element (Tanzmeister und Beschliesserin) das Uebergewicht erhält. Der einzige sinnige Zug in der Behandlung der Hauptfigur (Schubert's) beschränkt sich auf die Scene, wo er die „Ungeduld" componirt und den Schluss nicht finden kann, der sich ihm jedoch in dem Augenblicke offenbart, als er das Schreiben der Geliebten erhält. Der sehr gute Eindruck dieser Idee wird aber bald darauf verwischt, als sich Schubert durch die qualmigen Prophezeiungen seines Freundes Mayerhofer (welche Tirade Herr Hellmuth vorzüglich declamirte) zur Rückkehr nach Wien bestimmen lässt. Solchem platten Weihrauchdunst war Schubert sicherlich nicht zugänglich und Mayerhofer — wenngleich Poet — einer solchen banalen Ekstase nicht fähig. Ferner ist noch auszusetzen die Episode mit dem Jäger, der mit der Handlung nichts zu schaffen hat und vom Verfasser nur desshalb herbeigezogen wurde, weil er in den „Müllerliedern" vorkommt. Der Ueberfall und die Prügelei hätten vollends wegbleiben können. — An Einzelheiten wäre überhaupt noch Manches auszusetzen. So singt der Chor der Müllerknechte: „Das Wandern ist des Müllers Lust." Ganz gut. Aber wie trivial wird hier die Bedeutung, wenn man vernimmt, dass die Wanderschaft sich bloss bis Gumpoldskirchen erstreckt, um dort — „Heurigen" zu vertilgen. Auch einiges Anachronistisches hat sich der Verfasser zu Schulden kommen lassen. So bringt Mayerhofer dem Componisten die Gedichte Wilhelm Müller's, wobei er die Hoffnung ausspricht, die übrigen Lieder würden ihm eben so herrlich gelingen, wie das erste; indessen aber wird schon ein paar Scenen zuvor der „Morgengruss" gesungen, der in der Reihenfolge nach der „Ungeduld" folgt, welche Schubert jetzt erst kennen lernt. Sehr passend eingeführt dagegen sind das „Morgenständchen", „Sei mir gegrüsst" und das „Lob der Thränen". Die für den ersten Augenblick befremdende Idee, die „Forelle" für Männer-Quartett zu setzen, rechtfertigt sich durch die Situation. Durch die geschickt angebrachte Steigerung der Orchestermittel hat dieses Arrangement einen durchgreifenden Erfolg gehabt; es wurde zur Wiederholung verlangt.

Wir wollten das Libretto gleichsam *a priori* in Schutz nehmen, und gewahren, dass wir es mehrfach getadelt. In einigen Details und theilweise in der Anlage ist es auch in der That nicht gut zu heissen. Im Ganzen jedoch hat es mehr Sinn und Sinnigkeit aufzuweisen, als viele ähnliche Arbeiten. Man könnte sich immerhin zufrieden geben, wenn nie Schlechteres geschrieben worden wäre. Herrn Suppé's Aufgabe bestand hauptsächlich darin, die grösstentheils vom Dichter vorgeschriebenen Lieder Schubert's zu instrumentiren. Einiges, wie die „Forelle", ist ihm vorzüglich gelungen. Auch dem verliebten, prononcirt südlich gefärbten Contrapunkt zur Ungeduld sei in Anbetracht der beabsichtigten künstlerischen und erzielten scenischen Wirkung das Absolutorium ertheilt. Uebrigens sollte die Original-Melodie durch ein mitgehendes Instrument verstärkt werden. Herr Treumann kann sie in der tiefen Lage allein nicht zur Geltung bringen. Auch in einer anderen Beziehung sind wir mit der Instrumentirung dieses Liedes nicht einverstanden. Das charakteristische Pochen der Begleitungs-Figur tritt zu wenig hervor; die Geigen können sie den ausgehaltenen Accorden der Bläser gegenüber nicht bestimmt genug hervorheben; dieser Missstand wird besonders in der oben angedeuteten Bruchscene fühlbar. Ganz hübsch ist dagegen die Orchesterfarbe zum „Morgenständchen" ausgefallen. Auch die Ausgestaltung des „Morgengrusses" zum Duette ist sinnig, die dritte Stimme (Fräulein Schwöder) jedoch überflüssig. Wie gesagt, mit wenigen Ausnahmen hat sich Herr Suppé diesmal einer ungewöhnlichen Zartheit beflissen, und wir loben den Respect, den er gegen die Meisterlieder dadurch an den Tag gelegt. Dieser Respect hätte sich aber auch dahin erstrecken sollen, in dieser Operette die Enthaltsamkeit vom Selbstcomponiren walten zu lassen. Das nach Offenbach'schem Muster zugeschnittene Coloratur-Duett (Fräulein Fischer und Schwöder) ist an diesem Orte ein Missgriff, der in zweifacher Beziehung gerügt werden muss. Einmal wird die Angabe des Zettels: „nach Schubert'schen Melodieen", eine Unwahrheit, sodann aber — und das ist das Schlimmere — wird das Publicum, welches trotz der Popularität Schubert's in seinen Liedern (von den übrigen Werken nicht zu sprechen) heute noch höchst mangelhaft versirt ist, dadurch leicht irregeführt, auch solche Einschiebsel für Compositionen Schubert's zu halten. Belächelt der Leser mit ungläubiger Miene diese Besorgniss, so beweist er nur, dass er unser Publicum nicht kennt. — Trotz alledem verdient das Werk Anerkennung, denn es trägt, abgesehen von der mehr oder minder veränderten Fassung der Urgebilde, in seiner Weise jedenfalls dazu bei, Schubert's

Melodieen in Kreisen bekannt zu machen, die höchstens den Namen des Componisten zu nennen wissen, und diese Kreise nehmen ihre Plätze nicht bloss auf den Galerieen ein. — Zum guten Erfolg trug die sehr gelungene Aufführung wesentlich bei.

(Bl. f. Theater, Mus. u. Kunst.)

Das zweite Fest des rheinischen Sängervereins zu Aachen den 4. September 1864.

(Schluss. S. Nr. 38.)

Die Composition eines Prologs, in welchem der Dichter spricht, ist eine eigene Sache; denn welche musicalische Form soll man dazu wählen? Die eigentlich erforderliche wäre die monologische, also das Recitativ; allein da in dem vorliegenden Gedichte der Prolog eine Ouverture vertritt und nicht bloss den Inhalt, sondern auch die Stimmung andeutet, mit welcher das Folgende aufgenommen werden soll, so hat Wüllner den glücklichen Gedanken gehabt, ihn einem vierstimmigen Chor, gleichsam einem Theile des Volkes, in den Mund zu legen. Dadurch ist es ihm gelungen, sowohl den Inhalt des Textes, namentlich den Aufschwung in den Worten:

„Da flammte neu die alte Gluth",

und die wehmüthig ernste Betrachtung am Schlusse:

„Wann kehrt auch uns der Tag zurück?"

musicalisch auszudrücken und zugleich durch diese beiden Gegensätze den Zuhörer in die Stimmung zu versetzen, welche das Ganze verlangt.

Eben so geschickt leitet ein lieblicher, sehr melodiöser Instrumentalsatz (*Moderato*, $^6/_8$-Tact, *C-dur*) den Beginn des Morgens ein, an welchem Heinrich den jungen Tag begrüsst und der Chor der Pilger durch den Wald zieht. Diese Nummer bildet eine grosse Gesangscene für Bariton-Solo und Chor in wechselnder Tact- und Tempoform (in *C-dur* und *C-moll*); die Solo-Partie zeichnet sich durch edlen melodischen Fluss aus, der dem Texte überall vollkommen gerecht wird und dennoch durchweg Musik bleibt, nicht Uebersetzung der Wörter in Noten, was wir besonders hervorheben müssen, da die musicalische Form der charakteristischen Arie von den Neueren immer mehr vernachlässigt wird — freilich oft aus demselben Grunde, wesshalb sie auch die thematische Arbeit bei Seite werfen, nämlich nach dem Grundsatze: *Ultra posse nemo obligatur!* So ist dieses Solo denn auch durch seine Sangbarkeit eine schöne Aufgabe für den Sänger, welche Herr Karl Hill aus Frankfurt durch ausdrucksvollsten Vortrag und richtige Behandlung seiner mit jedem Jahre immer künstlerischer gebildeten, herrlichen Stimme, die wenige ihres Gleichen haben dürfte, ganz vortrefflich löste und im Vereine mit dem Ergreifenden der Composition das Publicum zu enthusiastischem Beifalle hinriss. Auch der Chor ist wirkungsvoll behandelt, er tritt zuerst ohne Begleitung auf und bildet später theils einen Zwischengesang, theils die Grundlage zu der Solostimme. Bei der letzten Wiederholung der Worte: „So scheuche gnädig", hörten wir einen Anklang an eine Stelle des Pilgerchors im Tannhäuser, welchen wir weg wünschten. Diejenigen von unseren deutschen Componisten, welche sich fast ausschliesslich mit Vocalmusik oratorischer Gattung beschäftigen, kennen oft unser Opern-Repertoire zu wenig, und so laufen ihnen leicht ein paar Tacte in die Feder, die schon Dagewesenem ähnlich sind.

Die später zwischen die Chöre tretenden Solo-Nummern Heinrich's kommen unserer Meinung nach der ersten Scene nicht gleich, was zum Theil und besonders gegen das Ende hin bei dem Heranzuge der Franken an dem prosaischen Texte liegt, der überhaupt die Entscheidung zu langsam herbeiführt. Doch hat die Nummer:

„Wie der Aar, der Sonnenflieger,
Jauchst die Seele himmelwärts,
Niemals war wie heut' ich Sieger,
Nie so froh, so stolz das Herz!"

ein *Allegro vivace*, $^4/_4$-Tact, *D-dur*, einen gewissen populären Schwung, welcher ihr bei der Aufführung in Aachen lebhaften Applaus gewann, was auch überall der Fall sein wird, wo sie so vorgetragen wird, wie Herr Hill sie sang.

Die folgenden Chöre zeugen alle, der eine mehr, der andere weniger, von demjenigen Talente in der Erfindung und in der Arbeit, welches wir aus den früheren Compositionen Wüllner's für das Pianoforte und, für Vocalmusik besonders, aus dem *Salve Regina* für Soli, gemischten Chor und Orchester, das im vorigen Jahre hier in dem Gürzenich-Concerte vom 10. Februar mit grossem Beifalle aufgeführt wurde (s. Niederrh. M.-Ztg., 1863, Nr. 8), haben schätzen lernen. Auszeichnen möchten wir den Chor der Jäger (ein lebhaftes *Allegro* in $^6/_8$-Tact), trotz der Tonart *H-moll*, gegen welche die Charakteristiker der Tonarten bei dem munteren Inhalte des Gesanges der kriegs- und jagdlustigen Sachsen gar Manches einzuwenden haben würden; ferner den Chor: „Der Heerruf schallt", dann nach Eberhard's Bericht über Conrad's Tod den Gesang: „O blick' auf uns vom Himmel mild", mit der Steigerung zum „Heil dir auf dem deutschen Thron!" und den Schluss-Chor von da an, wo die freie Form wieder beginnt, denn die gebundene der Fuge, welche vorhergeht, nimmt sich, obwohl ganz gut durchgeführt, doch wie ein kunstvoll geschnitzter Käfig aus, den man in einen grünen Wald hängt, auf dessen Zweigen rings die Natur-

sänger ihre Lieder anstimmen. Die Fuge passt nicht zum Charakter des Ganzen, und wie wir hören, wird sie der Componist auch ausscheiden, was um so mehr zu billigen ist, da schon der vorhergehende Chor in *A-dur* mit dem Solo Heinrich's:

„Zu Ruhm und Ehre, Glück und Siegen,
Das sonst im Staub geweint,
Seh' ich, mein Deutschland, jetzt dich fliegen,
Dein Volk — es ist geeint!"

einen glänzenden Abschluss des Ganzen bildet und die eigentliche Handlung damit geschlossen ist. Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin, nochmals die Componisten für Männergesang mit Orchester, besonders wenn noch eine Solostimme über dem Chor liegt, aufzufordern, nach Mozart's, Cherubini's und Anderer Vorgang den Chor dreistimmig zu schreiben. Die Gründe dafür liegen auf der Hand, und es scheint, gerade heraus gesagt, nur eine Art von falscher Scham daran Schuld zu sein, dass selbst auf Gefahr der Unklarheit und Ueberladung hin immer vierstimmig geschrieben werden müsse!

Wir haben in der Uebersicht des Gedichtes schon bemerkt, dass der Schluss der Handlung durch einen Bericht über Conrad's Tod herbeigeführt wird. Der Dichter lässt Conrad's Bruder Eberhard auftreten und das Ende des Sterbenden und sein Vermächtniss an Heinrich von Sachsen erzählen. Diese Erzählung von sieben vierzeiligen Strophen zu componiren war nicht leicht. Für recitativische oder im modernen Arioso-Stil declamirende Form war sie zu lang; Wüllner hat sie musicalisch als Ballade gestaltet, deren einfache getragene Melodie ($^6/_4$-Tact, *A-moll*) sich fast nur im Umfange der Octave der Tonica bewegt, begleitet von zwei Bratschen, zwei Violoncellen, Bässen, wozu nachher die Violinen *pizzicato* in einzelnen Accorden treten. Der Satz ist originel und charakteristisch als balladenartiger Gesang; allein trotzdem dürfte an der Stelle, welche er im dramatischen Gange der Handlung einnimmt, eine Kürzung nothwendig sein und ihn wirksamer machen.

Fassen wir Alles zusammen, so hat Wüllner in dieser Composition ein trefflich gearbeitetes und besonders in seiner ersten Hälfte und am Schlusse an Schönheiten reiches Werk geliefert, in welchem der Geist jener edlen Gesinnung waltet, die jedes unkünstlerische Mittel zur Erreichung äusseren Erfolges verschmäht. Das Publicum nahm das Werk sehr gut auf; es bethätigte nach vielen einzelnen Nummern seinen Beifall und rief am Schlusse den Componisten auf die Tonbühne und begrüsste ihn mit stürmischem Applaus.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 22. Sept. Die Direction unserer Gürzenich-Concerte hat einen Beschluss gefasst, der bei allen Concert-Instituten Nachahmung finden sollte. Sie wird bei der jedesmaligen Aufführung des Werkes eines lebenden Componisten denselben davon durch Zusendung eines Ehrensoldes in Kenntniss setzen, welcher bei Ouverturen und kleineren Chorwerken fünf, bei Sinfonieen und grösseren Vocalwerken zehn preussische Thaler, bei Compositionen, welche den bedeutendsten Theil des Abends in Anspruch nehmen, deren fünfzehn, und wenn sie den ganzen Abend ausfüllen, zwanzig betragen soll. Die den Virtuosen zum Vortrage dienenden Stücke sind von dieser Auszeichnung im Allgemeinen ausgenommen, in einzelnen Fällen behält sich die Direction hierüber eine besondere Beschlussnahme vor.

Köln, 23. Sept. Gestern fand im Stadttheater die sechste Vorstellung der Oper „Lorelei" von E. Geibel und Max Bruch Statt. Sie hatte wiederum, so wie alle vorhergegangenen, das Haus in allen Räumen gefüllt.

Mannheim, 12. Sept. Zur Geburtstagsfeier des Grossherzogs von Baden wurde am 9. September in dem hiesigen Hoftheater die Oper „Lorelei" von Bruch bei festlicher Beleuchtung wieder mit enthusiastischem Beifalle gegeben.

Berlin. Ueber den Erfolg der Wiederaufnahme von Marschner's „Hans Heiling" schreibt „Die Fackel" vom 17. d. Mts. unter Anderem: Die äusserst geringe Ausbeute, welche unsere Opern-Literatur liefert [Hier fehlt der Zusatz: „und das Ignoriren der besten Erscheinungen derselben durch unsere Hofoper"], macht ein Zurückgehen auf ältere, gediegene Opern nothwendig. Etwa in den dreissiger Jahren kam „Hans Heiling" an hiesiger Hof-Opernbühne zur Aufführung. Die Titelrolle sang der Dichter des Textes, der ruhmvolle Lenker der karlsruher Bühne, der Verfasser der „Geschichte deutscher Schauspielkunst", Herr Eduard Devrient. Der Componist ist ein Geisteserbe von C. M. von Weber, aber seine dramatische Begabung ist entschieden kräftiger und ausgreifender, als die Weber's, und von schärferem, charakteristischem Gepräge, und fasst — etwa mit Ausnahme der edleren Weiblichkeit — alle Gefühlsstimmungen und Erregungen in sich, bei prägnanter, sicher zutreffender Situationsmalerei u. s. w. „Hans Heiling" ist entschieden seine reifste Oper und steht an musicalischem Werthe weit über „Templer und Jüdin". Die Aufnahme der Oper war eine auffallend kalte zu nennen. Eine solche Theilnahmlosigkeit Seitens des Publicums einer Residenzstadt, welche sich rühmt, wahren musicalischen Sinn und Geschmack zu besitzen, ist in der That betrübend und zugleich erschreckend. Sollte wirklich sich der Ausspruch eines gediegenen Musikers über Berlin bewahrheiten, welcher beim Verlassen unserer Stadt äusserte: „der Enthusiasmus für classische Musik sei ja doch nur Maske und Heuchelei"? Wohin soll denn das führen, wenn man, anstatt der Oper eines unserer besten dramatischen Componisten, noch dazu in so ausnehmend guter Besetzung vorgeführt, Huldigungen darzubringen, lieber hinausläuft, den schamlos frechen Sprüngen einer Rigolboche und dem Possenunflat der Vorstadt-Theater Beifall zuzujauchzen? Die Kritik muss die Zügel und den Kappzaum noch viel, viel schärfer anziehen, um dadurch endlich einmal dem wahrhaft Edlen und Schönen Bahn zu brechen. Wie wir bereits gesagt, war die Aufführung eine wirklich vorzügliche. Die Besetzung war folgende: Heiling — Herr Betz; Anna — Fräulein Santer; Königin der Geister — Fräulein de Ahna; Conrad — Herr Krüger; Gertrud — Fräulein Gey. Die Leitung der Oper hatte Herr Musik-Director Rob. Radecke, und müssen wir ihm Lob ertheilen für die überaus geschickte und vollkommene Vorführung der Oper.

Darmstadt. Das Hoftheater ist am 4. September mit der „Königin von Saba“ von Gounod wieder eröffnet worden.

Leipzig. Das hiesige Stadttheater unter dem neuen Director, Herrn von Witte, ist am 1. September wieder eröffnet worden. Der Zuschauerraum ist von dem Decorationsmaler Herrn Lehmann aus Wien zweckmässig und mit Geschmack restaurirt worden. Das Personal der Oper besteht zur Zeit aus folgenden Personen: Capellmeister: Herr Gustav Schmidt; Chor- und Musik-Director: Herr Friedrich; Sängerinnen: Frau Palm-Spatzer, Frau Pelli-Sicera, Fräulein Kropp, Frau Thelen, Fräulein Karg, Fräulein Chüden, Fräulein Harken, Frau Günther-Bachmann. Tenöre: die Herren Grimminger, Henrion, Kenewka, Winterberg, Lück; Bariton: Herr Thelen; Bassisten: die Herren Hertzsch, Birkinger, Sesselberg, Gitt. Bass-Buffo: Herr Hirsch. Die im ersten Monate Statt findenden Vorstellungen sollen ergeben, welche von den hier genannten Personen der hiesigen Bühne für die Dauer angehören werden.

Dresden. Der Shakespeare-Verein, welcher sich hier gebildet hat, wird am 24. und 25. September hier seine erste General-Versammlung halten. Gegenstände der Verhandlung werden sein: 1. Darlegung der Zwecke des Vereins. 2. Einführung der Tantième für dramatische und musicalische Bühnenwerke. Vorschläge zur Regelung der betreffenden Verhältnisse. Aufforderung an die Bühnen-Vorstände und Einigung mit denselben. Pensions-Casse. 3. Gründung eines Central-Lese-Comite's zur Prüfung und Beförderung von Bühnenwerken. 4. Verhandlungen und Vorlagen zur Feststellung eines den Kunstzwecken und der Volksbildung entsprechenden Repertoires. 5. Die Presse in ihrem Verhalten zur Bühne. Die Missstände der Tageskritik und deren Beseitigung. 6. Zur Frage der Theaterschulen. 7. Anregungen zu einem allgemeinen Theatergesetze. 8. Definitive Festsetzung der Statuten. 9. Wahl des Vorstandes. [In echt deutscher, d. h. unpraktischer, Weise stellt sich der neue Verein gleich von vorn herein eine Masse von Aufgaben, deren wirkliche, nicht bloss erörterte Lösung die Thätigkeit von beinahe eben so vielen Vereinen, als Fragen aufgeworfen sind, erfordern dürfte!] Die Verhandlungen der General-Versammlung finden in Meinhold's Saale, Moritzstrasse 16, Statt und beginnen an jedem der zwei Sitzungstage um 11 Uhr Vormittags. Die eingetroffenen Theilnehmer werden ersucht, sich bei dem Schriftführer des Vereins, Herrn Advocaten E. Judeich (an der Kreuzkirche Nr. 1), anmelden zu lassen. Auch ist in dessen Expedition jede gewünschte Auskunft zu erhalten.

Wien. Fräulein von Murska ist schliesslich doch für das verwaiste Coloraturfach am Operntheater gewonnen worden, und zwar auf zwei Jahre; sie erhält für das erste 12,000 und für das zweite 14,000 Gulden Gage. Fräulein von Murska begibt sich jetzt zu einem längeren Gastspiele nach Hamburg, kehrt jedoch im Januar zu einem dreimonatlichen Gastspiele hieher zurück und wird als erste Gastrolle die Dinorah von Meyerbeer singen. In den Verband des Hof-Operntheaters wird Fräulein von Murska vom 1. Juli k. J. an treten. — In dem Befinden des Bassisten Herrn Schmid ist, wie man hört, noch immer keine Besserung eingetreten. — Die Coloratursängerin Fräulein Liebhart ist aus London in Wien eingetroffen. Man spricht davon, dass sie im Hof-Operntheater wieder auftreten werde.

Die Oper „Concino Concini“ von Thomas Löwe ist Seitens des k. k. Hof-Operntheaters angenommen. Die Austheilung der Partieen, deren hervorragende Fräulein Destinn, die Herren Wachtel und Beck zu Trägern haben werden, erfolgt noch im Laufe dieser Woche, so dass, falls nicht besondere Hindernisse eintreten, die Aufführung Anfangs November gewärtigt werden kann. Herr Löwe hat, ungeachtet des guten Erfolges, den die Oper in Prag gefunden, seine Partitur manchen Umänderungen unterzogen.

Der Gesellschaft der Musikfreunde wurde bekanntlich schon vor zwei Jahren vom Kaiser zur Herstellung eines neuen Vereinsgebäudes ein Bauplatz von 800 Quadrat-Klaftern auf den Stadterweiterungs-Gründen, so wie ein durch die Hälfte des Ertrages zweier Staats-Lotterieen herzustellendes Bau-Capital, im Ganzen ein Geschenk von mehr als einer halben Million Gulden, bewilligt. Wie wir vernehmen, hat nun der Kaiser ausserdem die frühere Staats-Subvention von jährlich 8000 Fl. auf so lange bewilligt, bis die oben erwähnten, der Gesellschaft zugewandten Begünstigungen in Kraft treten.

Klose, Professor der Clarinette am pariser Conservatorium, und Paulus, Capellmeister der pariser Gardemusik, beide Deutsche, erhielten das Kreuz der Ehrenlegion.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 40. **KÖLN, 1. October 1864.** **XII. Jahrgang.**

Die Musikfeste in Hereford und in Birmingham.

Das 141. Musikfest des vereinigten Bundes der drei Städte Worcester, Hereford und Gloucester wurde dieses Jahr in Hereford vom 30. August bis 2. September gefeiert.

Die Kathedrale hatte durch eine mit theilweisem Umbau verbundene Restauration eine günstigere Akustik, als sie früher besass, und zugleich eine neue Orgel erhalten; die Theilnahme für eine würdige Feier zeigte sich von vorn herein so rege, dass mehr als fünfzig Gentlemen unter dem Vorsitze des Lord-Lieutenants der Grafschaft sich zur Deckung eines etwaigen Deficits verbindlich machten. Das Orchester zählte zwischen 60 und 70 Saiten-Instrumente, der Chor hatte sich aus dem Bestande der Singvereine der drei Grafschaften und Zuziehung anderer gegen 1861 bedeutend verstärkt. Der Organist der Kathedrale, Herr Townshend Smith, leitete das Ganze. Da es trotz der mehr als hundertjährigen Dauer dieses Festes doch noch immer einige Stimmen unter der Geistlichkeit gab, welche dagegen eiferten, dass man durch Oratorien-Aufführungen die Kirche ihrer Bestimmung entziehe, so war dieses Mal an jedem Festtage ein vollständiger Früh-Gottesdienst mit Predigt angeordnet. Da bei diesem ebenfalls Musik gemacht wurde — Anthems, Choräle u. s. w., ja, am ersten Tage hörten wir zum Schlusse sogar eine Fuge in *C-moll* von J. S. Bach —, alsdann in den Mittagsstunden das Oratorien-Concert und Abends in der Grafschaftshalle das so genannte „gemischte Concert" Statt fand, so konnte, wer Lust dazu hatte, während der vier Tage sich voll von Musik bis zum nächsten Jahre stopfen. Solisten waren für Sopran Fräulein Tietjens und Madame Sherrington-Lemmens, für Alt die Damen Sainton-Dolby und Weiss, für Tenor immer noch Sims Reeves und Montem Smith, für Bass Santley und Weiss.

Das erste Kirchen-Concert brachte den ersten und zweiten Theil von Haydn's „Schöpfung". Gegen die Weglassung des dritten Theiles sprach sich die Kritik mit Recht aus; auch meint ein Bericht, dass die Schöpfung des Menschen das Werk erst kröne, und dass „unsere Stammeltern jedenfalls mehr Theilnahme verdienten, als Vögel und Säugethiere und Gewürm und grosse Wallfische!" — Darauf folgte Mendelssohn's Ouverture zum „Paulus" und Beethoven's Messe in *C-dur* (unter dem Titel „*Service*"). Nach hiesiger Sitte, welche eine Concession an die Dilettanti der Provinz ist — denn diese wollen vor Allem recht viele berühmte Solisten hören —, waren die Soli getheilt, Fräulein Tietjens sang im ersten, Frau Lemmens im zweiten Theile u. s. w.

Das Abend-Concert brachte als Eröffnung die Ouverture aus Weber's „Oberon" und eine Auswahl von Gesängen aus derselben Oper, von denen die meisten über's Knie gebrochen wurden und nur Fräulein Tietjens dem „Ungeheuer Ocean" vollständig gerecht wurde. Mozart's grosse *C-dur*-Sinfonie wurde, wie auch die Oberon-Ouverture, recht gut ausgeführt. Alles Uebrige war „Gemisch" im wahren Sinne des Wortes. Englische Songs und Balladen wechselten ab mit Rode's Variationen (d. h. gesungen von Frau Lemmens), einer Arie von Händel, einem Trompeten-Solo, geblasen von dem Virtuosen Harper, Donizetti's Duett aus Belisario, Gounod's Soldatenchor u. s. w. — Wohl dem, der von früh Morgens halb acht bis Nachts eilf Uhr das Bisschen Musik verdauen konnte!

Am zweiten Festtage kam in der Kirche Mendelssohn's „Elias" zur Aufführung. Die Haupt-Partie, bei anderen Gelegenheiten hier zu Lande auch an zwei Personen vertheilt — eine wahre Absurdität! — war dieses Mal denn doch nur Einem Sänger (Herrn Weiss) übertragen; wo indessen, wenn man über so viele Kräfte zu verfügen hat, getheilt werden sollte, da geschieht es nicht; so sang z. B. Madame Lemmens die „Witwe" und den „Knaben",

Die Arie: „Höre, Israel!" war Fräulein Tietjens zugefallen; offenbar aber hätte diese dramatische Sängerin die Partie der „Witwe" zu grossartigerer Wirkung gebracht, als Frau Lemmens, deren Genre mehr die vollendete Technik, als der declamatorische Ausdruck ist. Uebrigens war die ganze Ausführung keineswegs eine musterhafte und durfte nicht nach dem Maassstabe der Musikfeste in Deutschland gemessen werden.

Das zweite Misch-Concert war glänzend besucht. Die Hauptnummer war Benedict's Cantate „*Richard Coeur de Lion*", die zuerst im vorigen Herbste auf dem Feste zu Norwich aufgeführt worden. Sie hat vier Solo-Partieen: Richard (Bass), Blondel (Tenor), Mathilde (Sopran, Tochter des Seneschalls, die den Gefangenen heimlich liebt), ein Page (Alt). Die Composition ist in den lyrischen Gesängen — und sie besteht fast nur aus solchen — recht melodiös und sangbar, ohne sich irgendwo ins Aussergewöhnliche oder Geniale zu erheben. Eine Einheit des Stils ist nicht vorhanden, die Chöre scheinen ziemlich schnell hingeschrieben zu sein, und an sehr fühlbaren Concessionen an den Geschmack des englischen Publicums fehlt es nicht. In der Partie des Pagen ist der französische Pagenstil Auber's, Meyerbeer's u. s. w. nicht zu verkennen. Der Beifall war gross.

Der zweite Theil des Abend-Concertes begann mit Beethoven's *C-moll*-Sinfonie. Mit Ausnahme des Finale war die Ausführung höheren künstlerischen Anforderungen nicht entsprechend, was nicht zu verwundern ist, da das Orchester, fast lauter Musiker aus London, die Sinfonie und auch meistens die Oratorien ohne Probe spielt. Bei dem ersten Satze wusste das Publicum, wie es schien, nicht recht, was es daraus machen sollte: der letzte riss dasselbe endlich aus seiner Apathie heraus. Aber was soll man zu dem nun folgenden musikfestlichen Programm sagen! Sopran-Arie *Quando miro* von Mozart, dito von Händel mit obligater Flöte, Lied von Blumenthal, englische Ballade, *Il Bacio* (Fräulein Tietjens!), englisches Matrosenlied, Bierlied Plumkett's aus Martha, das Spinn-Quartett aus Martha (!!), der Winzerchor aus Haydn's Jahreszeiten zum Hinaussingen des Publicums, das genug für sein Geld hatte! Dazwischen noch ein Violoncell-Solo, eine so genannte Phantasie über Motive aus Verdi's „Maskenball"!

Das dritte Kirchen-Concert dauerte von 11½ Uhr bis Nachmittags halb vier Uhr! Es gab aber auch nicht weniger zu hören als: des Oratoriums „Babylons Fall" ersten Theil von Spohr — das ganze *Stabat Mater* von Rossini — Ouverture von Händel — Auswahl aus „Judas Maccabäus" — Arie aus „Theodora" — Auswahl aus „Israel in Aegypten"!

Der erste Theil von „Babylons Fall" dauerte allein schon anderthalb Stunde! Jedermann war froh, als es aus war, da in dem Ganzen doch eine unläugbare Monotonie herrscht, die nur durch ein paar schöne lyrische Ergüsse in der Sopran-Partie (Madame Lemmens) und durch den pomphaften Kriegsmarsch des Cyrus unterbrochen wird.

Rossini's Musik war in der That eine wahre Erquickung, so wunderlich auch die Zusammenstellung mit Spohr und Händel war. Man konnte dabei, besonders in Bezug auf das musicalische Wissen der beiden anderen, an Goethe's Wort denken: „Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitten!" Aber das Weltkind war ein Genie und kannte die Menschen, und Cherubini hatte ganz Recht, als er einem französischen Musiker, der da ausrief: „Der Mensch weiss nichts von der Kunst des Satzes!" antwortete: „Richtig: er erfindet, was er davon braucht." — Die Ausführung des *Stabat* war in den Chören mangelhaft, der Vortrag der Soli gut; Fräulein Tietjens glänzte vor allen Anderen. — Die Auswahl aus „Judas Maccabäus" wurde durch den Prachtchor: „*See the conquering hero comes*" geendet, bei welchem hier in England die eine Strophe stets durch drei Solostimmen gesungen wird, was, wenn die Stimmen den vollen Klang haben, wie sie ihn hier hatten — die Damen Tietjens, Weiss und Sainton-Dolby —, eine sehr schöne Wirkung macht und zugleich der Tradition gemäss ist. In den gewaltigen Chören aus „Israel in Aegypten" vermisste man doch den frischen Klang der deutschen Stimmen, namentlich der rheinischen.

Das dritte Abend-Concert war das besuchteste von allen; selbst das Vorzimmer und der Eingang zum Saale waren besetzt. Es begann mit Mendelssohn's Ouverture und Musik zu Shakespeare's „Sommernachtstraum". Von dem entsetzlich langen Programm sind theils curiositätshalber, theils als im Vortrage gelungen zu bemerken: Sopran-Scene aus Gounod's „Mirella", Tenor-Arie aus Gounod's „*Nonne sanglante*", Rosine's *Una voce poco fà* in der Bearbeitung der Sherrington, Der Trompeter auf der Rhone (Ballade mit obligater Trompete), „Rule Britannia" (Solo Fräulein Tietjens — Jubel!) und Spohr's „Gesangscene" für Violine, gespielt von Blagrove. Ausserdem eine unendliche Reihe von Stücken für Gesang. Alles im Rahmen der Tell-Ouverture zu Anfang und des „*God save the Queen*" zu Ende.

Am vierten Tage füllte das Oratorium „Der Messias", wie immer, die Kirche mit dicht gedrängten Zuhörern — „das Oratorium der Oratorien, entsprossen dem Genius, geheiligt durch die Religion und verewigt durch den Glauben", das allein den Besuch eines englischen Musikfestes lohnt, wie die Engländer sagen. Und mit Recht:

denn es ist, abgesehen von der herrlichen musicalischen Schöpfung, dasjenige, welches in England am besten ausgeführt wird. An den Soli waren fast alle bereits genannte Celebritäten betheiligt. Die Anwesenden hörten dieses Mal nicht nur das „Halleluja", sondern auch den Chor Nr. 32: „Hoch thut euch auf—dass der König der Ehre einziehe!" und den Schluss-Chor: „Würdig ist das Lamm", stehend an.

Als etwas Neues kam am Abende des vierten Festtages zu dem Bisschen Musik, das man bereits genossen, noch ein Kammermusik-Concert dazu. Es begann um 8 Uhr in dem Collegiensaale, da die Grafschaftshalle zum Balle, welcher Nachts das Fest beschloss, eingerichtet werden musste. Die Herren Blagrove und Genossen trugen das *G-moll*-Quartett von Mozart, *A-dur* von Beethoven und ein Quintett von Onslow vor. Dazwischen wurden ein paar Lieder gesungen.

Bekanntlich wird der ganze Betrag der Collecten an den Kirchthüren und der Ueberschuss der Eintrittsgelder nach Abzug der Kosten bei den englischen Musikfesten Wohlthätigkeits-Anstalten überwiesen — in Hereford dem Witwen- und Waisenhause. Die Collecten betrugen an den vier Tagen 950 Pf. St. (über 6300 Thlr.!). An Eintrittskarten für die vier Kirchen-Concerte wurden 4878, für die Abend-Concerte 1623 verkauft. Am stärksten besucht — 1996 Karten — war die Aufführung des Messias.

Was will das aber sagen im Vergleiche zu dem Musikfeste in Birmingham, wo Alles noch weit kolossalere Verhältnisse annahm!

Dieses Fest wurde an den vier Tagen vom 6. bis 9. September gefeiert in der prächtigen Tonhalle dieser ersten Fabrikstadt der Welt, und die Concerte waren von 14,202 Zuhörern besucht und brachten die Summe von 13,075 Pf. St. (über 87,000 Thlr.) ein!

Seit der Gründung des Birmingham'schen Musikfestes im Jahre 1768 war das diesjährige das neunundzwanzigste. Das zweite fand erst zehn Jahre nach dem ersten Statt (1778), das dritte sechs Jahre nach dem zweiten (1784), und von da an wurde es alle drei Jahre mit einer einzigen Ausnahme (von 1829—1834) gefeiert. Die Ueberschüsse der Einnahme wurden von Anfang an dem *General Hospital* zugewiesen, und diese Anstalt erhielt dadurch bis zum Jahre 1861 einschliesslich 79,333 Pf. St. (weit über eine halbe Million Thaler)! Die diesjährige Einnahme wird nur von 1834 übertroffen, in welchem Jahre 13,527 Pf. St. einkamen; alle übrigen übersteigt sie, die grössten wenigstens noch um einige Hundert Pfund. Der Ertrag ist von 800 Pf. St. (mit einem Ueberschuss über die Kosten von 300 Pf. St.), welche das erste Fest einbrachte, bis auf die diesjährige Summe von 13,075 Pf. St. gestiegen. Den höchsten Ueberschuss lieferte bis jetzt das Jahr 1823 mit 5806 Pf. St., demnächst 1846 mit 5508 Pf. St. Das Verhältniss der Ueberschüsse zu den Einnahmen ist aber keineswegs dasselbe geblieben, sondern es hat sich verringert, indem die Kosten der Feste in neueren Zeiten immer bedeutender geworden sind. Der eben erwähnte höchste Ueberschuss von 5806 Pf. St. für das Hospital (1823) erwuchs aus einer Einnahme von 11,115 Pf. St.; dagegen ergab 1855 von 12,745 nur 3108, 1858 von 11,141 nur 2731, 1861 von 11,453 nur 3043 Pf. St. Ueberschuss. Während also das erste Musikfest (1768) nur 500 Pf. St. kostete (freilich schon über 30,000 Thlr.), nahmen die Feste von 1861 8410 Pf., von 1858 ebenfalls 8410 Pf. und das von 1855 gar 9637 Pf. St. (über 63,000 Thaler) für die Kosten in Anspruch!

Bei dem diesjährigen Feste waren vor Beginn desselben schon für 6090 Pf. St. Karten verkauft.

Von allen Musikfesten in England und wohl auf der ganzen Welt ist das zu Birmingham das grösste. Es hat aber zugleich in Bezug auf seine künstlerische Bedeutung den Vorrang vor allen übrigen in England, weil es viele neue Werke zuerst aufführt und in den Abend-Concerten ebenfalls grössere Vocal-Musikstücke zur Aufführung bringt und nicht bloss den gewöhnlichen Sangmischmasch allein.

So wurde hier Mendelssohn's „Paulus" 1837 zum ersten Male in England gegeben, 1840 dessen Sinfonie-Cantate „Lobgesang", 1846 der „Elias" — alle drei Werke dirigirte Mendelssohn selbst, und der „Elias" wurde seitdem auf jedem Musikfeste, eben so wie der „Messias", wiederholt. Auch das Fragment „Christus" und das Finale der „Lorelei" aus Mendelssohn's Nachlass brachte Birmingham. Ferner schrieb Neukomm für das Fest zwei Oratorien: „David" und „Die Himmelfahrt", 1834 und 1837. Im Jahre 1855 kam Costa's „Eli", 1858 Henry Leslie's „Judith", ferner mehrere Cantaten von englischen Componisten zur Aufführung.

Das Orchester zählte dieses Mal 28 erste und 26 zweite Violinen, 18 Violen, 17 Violoncelle und 17 Contrabässe, je 4 Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte, Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen und 1 Ophikleïd, 2 Serpents, eine Harfe und die Schlag-Instrumente, im Ganzen 137 Instrumentalisten. — Der Chor bestand aus 94 Sopranisten, 87 Altisten (Frauen-, Knaben- und Männerstimmen), 87 Tenoristen und 88 Bassisten, zusammen 356 Personen.

Als Solisten waren thätig die Fräulein Tietjens und Adelina Patti (die zum ersten Male in Oratorien sang), die Frauen Rudersdorf, Sherrington-Lemmens,

[*]

Sainton-Dolby und Frl. Palmer, die Tenoristen Sims Reeves und Cummings (Mario war engagirt, hatte aber aus Florenz abgeschrieben), die Bassisten Weiss und Santley. — Solo-Instrumentalisten waren Madame Arabella Goddard (Pianoforte) und Herr Sainton (Violine). Fest-Dirigent des Ganzen Costa.

Das Programm war folgendes:

Dinstag den 6. Sept. Morgens: Mendelssohn's „Paulus". — Abends: „Die Braut von Dunkerron", Cantate von Smart; Mendelssohn's Pianoforte-Concert in *D-moll*; Rossini's Ouverture zu *la Gazza ladra* und Solo-Gesangstücke.

Mittwoch den 7. Sept. Morgens: „Naaman", neues Oratorium von Costa. — Abends: Mendelssohn's „Lobgesang" (zum ersten Male seit 1840); Ouverturen von Weber („Beherrscher der Geister") und Cherubini (Anakreon); Sologesänge; Sonate von Beethoven für Pianoforte und Violine.

Donnerstag den 8. Sept. Morgens: Händel's „Messias". — Abends: „Kenilworth", Cantate von Sullivan; Rossini's Ouverture zu Wilhelm Tell; Weber's Concertstück für Pianoforte; Sologesänge.

Freitag den 9. Sept. Morgens: Beethoven's „Christus am Oelberge"; Guglielmi's Offertorium (für Adelina Patti und obligate Clarinette); Auswahl aus Händel's „Salomon". — Abends: Mendelssohn's „Elias".

Die Aufführung des „Paulus" war sehr befriedigend; die Chöre gingen präcis und kräftig, die Orgel griff majestätisch ein und die Soli wurden grösstentheils recht schön vorgetragen. Da in England die Unsitte des Dacaporufens überhand genommen, so ist nach einem Beschlusse des Comite's dem Publicum in den Musikfest-Concerten zu Birmingham untersagt, irgend ein Zeichen des Beifalls oder Missfallens laut werden zu lassen. Dagegen hat der Präsident des Festes das Recht, die Wiederholung dessen, was ihm und seiner Gesellschaft am meisten gefällt, zu verlangen. Ländlich, sittlich! Die Zuhörerschaft von vielen Hunderten bleibt stumm — auch geklatscht wird nicht — und verlässt sich auf den Geschmack eines Einzelnen. Der diesmalige Präsident, Lord Lichfield, machte einen sehr weiten Gebrauch von seinem Vorrechte und liess die Arie „Jerusalem" (Tietjens), das Alt-Arioso (Madame Sainton-Dolby), das Duett der beiden Boten und den darauf folgenden Chor, die Tenor-Cavatine (Sims Reeves) mit obligatem Violoncell und den Chor: „Seht, welch' eine Liebe" — also sechs Nummern — sich noch einmal vorsingen, was zwar gerade keinen schlechten Geschmack bewies, aber das Concert doch gar sehr verlängerte. Die Einnahme belief sich auf 1582 Pf. St. 2 Sh.

Das neue Oratorium „Naaman" von Costa wurde am 7. September Morgens aufgeführt und mit einem ungeheuren Enthusiasmus aufgenommen. Man wird sagen: „Woran war denn dieser Enthusiasmus zu erkennen, da jede Aeusserung von Beifall untersagt war?" — Die Zuhörerschaft von mehr als 2000 Personen zeigte am Mittwoch früh von Beginn der Aufführung an eine sehr geneigte Stimmung für Costa und sein Werk und eine sehr gereizte gegen das Verbot des Applauses und gegen das Vorrecht des Präsidenten. Obwohl dieser zwölf Nummern wiederholen liess (!), so brachte dies das Publicum um so mehr auf, als es selbst zum Stillschweigen fortwährend verdammt blieb. Kundige Steuerleute auf dem leicht beweglichen Meere der Volksmenge weissagten einen drohenden Sturm, und in der That, es entstand plötzlich eine vollständige Rebellion. Nach dem Vortrage eines Solo-Quartetts: „*Honor and glory, Almighty, be thine*", durch „Adah" — Adelina Patti, „Timna" — Miss Palmer (Alt), „Naaman" (Sims Reeves), Prophet „Elisha" (Santley) fiel das Schloss von den Lippen und zerbrachen die Fesseln an den Händen der Zuhörer, und ein tausendstimmiges *encore*, von Cheers und Bravo's unterstützt, brach los. Das Decorum war auf entsetzliche Weise verletzt, aber die Ovation für Costa und die Sänger um so glänzender. Am Schlusse des Oratoriums wiederholten sich, als er vom Dirigenten-Pulte zurücktrat, die Hochs, dieses Mal auch durch das Chor- und Orchester-Personal verstärkt.

Londoner Blätter vergleichen die gegenwärtige Stellung Costa's und den Triumph, den er vor neun Jahren auf dem birminghamer Musikfeste mit seinem Oratorium „Eli" und jetzt mit dem „Naaman" in noch weit höherem Grade feierte, mit seinem ersten Auftreten in England. „Michael Costa, der vor fünfunddreissig Jahren eine ganz unbedeutende Figur als einer der untergeordneten italiänischen Sänger, welche für das Musikfest engagirt waren, spielte, war jetzt nichts Geringeres, als der Held desselben. Im Jahre 1829 war Signor Costa ein unbekannter Fremder, jung von Jahren, kaum als eine Zahl unter seinen Genossen gerechnet; jetzt, ein Mann im reifen Alter und noch dazu (!) in England naturalisirt, steht er als unumschränkter Herrscher auf den Musikfesten da und hat von den Leitern des diesjährigen den Auftrag erhalten, ein Werk zu schreiben, das zwischen Mendelssohn's Paulus und Händel's Messias aufgeführt werden sollte!"

Wenn die Notiz über Costa's erstes Erscheinen in England aus sicheren Nachrichten geschöpft ist, so wäre er schon 1829, im Alter von 23 Jahren (er ist 1806 in Neapel geboren), dort gewesen. Allein es scheint eine Namensverwechslung mit Andrea Costa aus Brescia, der sich um 1825 in London als Gesanglehrer niederliess, hierbei

obzuwalten, da man bisher annahm, dass Michael Costa erst 1835 nach London gekommen. Dies ist um so eher richtig, als man weiss, dass gerade im Jahre 1829 die erste Oper Costa's, „Malwina", in Neapel auf dem Theater San Carlo gegeben wurde. Der Componist verliess Neapel, da die Oper durchgefallen war, und bis zu seinem Auftreten in London im Jahre 1835 hat man keine sichere Kunde von seinem Leben. In Mailand hat er einige Gesangstücke bei Ricordi herausgegeben; auch soll er eine Zeit lang in Portugal gewesen und von dort aus nach England gegangen sein. In London gab er Anfangs ebenfalls Gesang-Unterricht, bis man ihm die Orchester-Direction im Theater der Königin anvertraute. Da offenbarte sich zuerst sein ausgezeichnetes Directions-Talent. Im Jahre 1837 versuchte er noch einmal, seine Oper Malwina zur Geltung zu bringen; sie ging unter dem Titel „Malek Adel" auf dem italiänischen Operntheater in Paris in Scene, allein die ausgezeichnetsten Sänger, Rubini, Lablache, Tamburini, die Grisi und Albertazzi, konnten ihr keinen Erfolg verschaffen. Im Jahre 1844 liess er seine Oper „Don Carlos" in London aufführen, die einigen Erfolg hatte. Er entzweite sich mit dem Director Lumley und trat einer Gesellschaft bei, die eine zweite italiänische Oper im Coventgarden-Theater gründete. Seitdem hat er die Stellung als Orchester-Director derselben nicht wieder verlassen, leitete auch mehrere Jahre lang die Concerte der philharmonischen Gesellschaft, was er aber wieder aufgab, dirigirt dagegen vorzugsweise die grossen Oratorien-Aufführungen in London und die meisten Musikfeste in der Provinz. Im Jahre 1855 brachte er in Birmingham sein Oratorium „Eli" zur Aufführung, das auch in Partitur und Clavier-Auszug gedruckt ist, jedoch den Weg über das Meer nach dem Festlande noch nicht gefunden hat.

(Schluss folgt.)

Antonio Stradivari's Violinen.

Eine kleine Schrift: „Die Geigenmacher der alten italiänischen Schule", von dem Geigenmacher Nic. Ludw. Diehl in Hamburg (Verlag von J. P. F. E. Richter), enthält Notizen über die Bauart der italiänischen Violinen, die Firmen der Geigenmacher u. s. w., welche von einer genauen Kenntniss der alten Instrumente zeugen, praktisch brauchbar für die Unterscheidung der verschiedenen Meister und desshalb den Violinisten und Liebhabern zu empfehlen sind.

Ueber den Bau der Violine überhaupt heisst es in der Einleitung:

„Die Construction der jetzigen Geige ist eine geistreiche und vollkommene. Die Länge ihres Corpus misst ungefähr 14⁷/₈ Zoll, ihre grösste Breite ungefähr 6⁶/₈ Zoll und ihre kleinste ungefähr 4⁶/₈ Zoll. Die Höhe des Corpus ist nur 2⁵/₈ Zoll, und seine Wände sind so dünn, dass das Gewicht desselben nur ungefähr 15 Loth beträgt. Trotzdem übt diese Maschine, so zerbrechlich im Aeussern, einen bewunderungswürdigen Widerstand gegen die unaufhörlichen Einwirkungen des Zuges der Saiten und des Druckes derselben aus; ersterer ist ungefähr 80 Pfund und letzterer ungefähr 24 Pfund auf dem schmalsten Theile der Decke. Ihre symmetrische Figur, ihre graziösen und proportionirten Umrisse, ihre in der Mitte angebrachten Büge (Ausschnitte), die gewölbte Oberfläche der Decke und des Bodens, im Innern der Balken, die Stimme, die vier dreieckigen in den Ecken der Büge, so wie die zwei unten und oben angebrachten Klötze sind in so grosser Harmonie verbunden, dass der Widerstand und die Elasticität in vollkommenem Gleichgewicht stehen. Die Büge des Instrumentes dienen nicht allein dazu, den Bogen frei und bequem über die vier Saiten führen zu können, sondern üben einen sehr grossen Einfluss auf die Kraft und Fülle des Tones aus, indem die oberen und unteren Theile des Instrumentes um so kräftigere Vibrationen entwickeln können, welche auf derselben Stelle sich ausscheiden, wo sie hervorgebracht werden.

„Die Einrichtung der Geige entspricht nicht allein der Beförderung des Tones, sondern ist desshalb so, damit das Instrument dauerhaft sei, sich conservire und vor irgend unvorhergesehenen Einwirkungen geschützt sei. Es war z. B. nothwendig, sie öffnen zu können, um Reparaturen daran vorzunehmen. Zu dem Zwecke hat man die sinnreiche Idee gehabt, den Rand der Decke und des Bodens etwa 1¹/₄ Linie über die Zargen vorstehen zu lassen, wodurch dem zum Oeffnen dienenden Werkzeuge ein besserer Stützpunkt gegeben und dem Zerbrechen vorgebeugt wird. Ausserdem sind die Ränder mit einer aus drei zusammengeleimten schwarzen und weissen Holzfasern bestehenden Einlage verziert, welche aber eigentlich den Dienst eines das Zerbrechen der Decke und des Bodens verhütenden Saumes verrichtet. Ebenfalls wäre die Meinung eine sehr unrichtige, dass die Gestalt des F-Loches, welches in der Geige, der Bratsche und dem Violoncello die Oeffnungen der älteren Instrumente vertritt, so wie dass die Wahl der Stelle desselben willkürlich sei; vielmehr ist Alles so nothwendig und berechnet, dass man nichts daran verändern kann, ohne Gefahr zu laufen, dem Tone zu schaden.

„Der Hals der Geige verdient nicht weniger Lob, als die anderen Theile derselben, der Einfachheit seiner Einrichtung und seiner markirten, in einem so eleganten Schnörkel auslaufenden Contouren wegen. Eben so auch der Apparat, die Saiten zu befestigen und auszuspannen,

welche alsdann, in Vibration gesetzt, den Ton des Instrumentes wecken. Alles kann nicht einfacher und besser gedacht werden.

„Das Ahorn- und das Fichtenholz sind die wesentlichen Elemente der Geige. Diese Hölzer hat man in so verschiedenen Arten, so verschieden das Land ist, woher sie kommen. Das Ahorn, welches die alten italiänischen Geigenmacher verwandten, kam aus Dalmatien, Croatien und selbst aus der Türkei. Man schickte es nach Venedig, für Galeerenruder zubereitet, und man erzählt sich, dass die mit den Venetiern beständig in Streit und Krieg lebenden Türken stets dafür das geflammteste Holz auswählten, damit es leichter bräche. Aus diesen für die Ruderer bestimmten Hölzern wählten die italiänischen Geigenmacher das, was ihnen für die Verarbeitung passend schien. Das Fichtenholz wurde an den nach Süden abfallenden Bergen der italiänischen Schweiz und Tyrols gebauen."

Ueber den verschiedenen Werth der Violinen von Stradivari gibt das Schriftchen folgende Auskunft:

„Die Instrumente von Gasparo di Salo und Maggini haben einen grossen, dicken und durchdringenden, obgleich etwas stumpfen und tiefen Ton, die von Nikolaus, des geschicktesten der Amati, einen reinen, weichen, metalligen (Silber-) Ton. Darauf war die Aufgabe zu lösen, einen Ton zu schaffen, der alle Eigenschaften verbände: die Lieblichkeit mit der Kraft und die Klarheit mit der Fülle. Da erschien ein Mann, welcher im beständigen Fortschreiten das vollständige Geheimniss zu dieser Vollkommenheit erfand, und dieser Mann war Stradivarius. Seine Arbeiten beweisen, dass die Principien, welche die Frucht seiner Studien gewesen sind und welche er in seinen besseren Werken anwandte, die besten sind.

„Antonio Stradiuari, in Cremona geboren, stammte aus einer sehr alten Patrizier- und Senators-Familie dieser Stadt. So grosse Mühe man sich auch gegeben hat, so ist es doch nicht möglich gewesen, genau aufzufinden, in welchem Jahre Stradivarius geboren ist. Vermuthlich sind durch Aufhebung mehrerer Kirchen in Cremona deren Archive vernichtet. Zum Glück existirt ein anderer Nachweis darüber. Man hat nämlich eine Geige von Stradivarius gefunden, welche einen von ihm selbst geschriebenen Zettel hatte; auf demselben war sein Name, Alter (92 Jahre) und die Jahreszahl 1726 vermerkt. Demnach war Stradivarius im Jahre 1644 geboren.

„Als Schüler von Nikolaus Amati verfertigte er von 1667 an, im Alter von 23 Jahren, einige dem Formate seines Lehrers indess genau nachgebildete Geigen, in welche er auch den Namen Nikolaus setzte. Im Jahre 1670 fing er erst an, seinen eigenen Namen zu gebrauchen. Von hier an bis 1690, also in zwanzig Jahren, arbeitete er wenig. Man sollte glauben, dass dieser Künstler in dieser Zeit mehr sich mit Versuchen und Forschungen beschäftigt hätte, als mit Verkaufs-Arbeit. Diese Geigen von Stradivarius sind sehr wenig von denen Nikolaus Amati's verschieden, der Boden ist nach der Schwarte genommen, das Format, die Wölbung und der Lack eben so.

„Im Jahre 1660 tritt eine sehr grosse Veränderung in der Arbeit des Anton Stradivarius ein. Um diese Zeit fängt er an, seine Violinen grösser zu bauen, denselben eine schönere Wölbung zu geben, Decke und Boden in der Ausarbeitung dicker zu lassen, so wie sie etwas lebhafter (röther) zu lackiren. Kurz, die Violinen haben ein anderes Ansehen als die früheren bekommen, welchen man noch die Schule Nikolaus Amati's ansieht, daher die gegenwärtigen Instrumentenmacher sie gewöhnlich mit dem Namen „„amatisirte Stradivari"" bezeichnen.

„Im Jahre 1700 hat der Künstler sein sechsundfünfzigstes Jahr erreicht; sein Talent hat sich ganz entfaltet, und von da an bis 1725 sind alle seine Instrumente wahre Meisterstücke. Er macht keine Versuche mehr, sondern ist jetzt sicher in seiner Arbeit, welche er bis in die kleinsten Details kostbar vollendet ausführt. Sein Format hat ganz die wünschenswerthe Grösse und ist mit einem Geschmack und einer Reinheit gezeichnet, die seit anderthalb Jahrhundert die Bewunderung der Kenner erregt hat. Das Holz, mit der grössten Sorgfalt und Sachkenntniss ausgewählt, besitzt alle guten Bedingungen zur Bildung eines guten Tones. Den Boden, so wie die Zargen, nimmt er jetzt nicht mehr nach der Schwarte, sondern nach dem Spiegel. Die Wölbung seiner Instrumente, ohne sehr hoch zu sein, verläuft sich (nach dem Rande zu) in eine ziemlich flache Hohlkehle, wodurch dem Holze mehr wie bei der den Amati's eigenen spitzen Wölbung mit breiter und tiefer Hohlkehle die nöthige Befähigung zum Schwingen gelassen wird. Die mit Meisterhand geschnittenen F-Löcher wurden das Model aller seiner Nachfolger. Die Schnecke ist in ihrer Form etwas plumper und nicht so tief, aber ausserordentlich schön gestochen. Der feurige Farbenton des Lacks, welcher fein und geschmeidig ist, datirt sich aus dieser Zeit.

„Das Innere des Instrumentes ist nicht minder vollkommen gearbeitet. Die Ausarbeitung zeichnet sich durch eine grosse Genauigkeit aus, welche nur durch lange Studien erreicht werden kann. Die Decke, der Boden und alle Theile, welche das Instrument ausmachen, stehen im innigen, harmonischen Zusammenhange. Wahrscheinlich haben auch wiederholte Versuche und anhaltende Beobachtungen Stradivarius dazu gebracht, zu den Klötzen und Leisten in den von ihm in seiner Glanz-Periode verfertigten Geigen das Weidenholz zu wählen, dessen specifische

Leichtigkeit alle anderen Hölzer übertrifft. Mit Einem Worte: Alles ist in diesen bewunderungswürdigen Instrumenten berechnet, nur ist der Balken zu schwach, und zwar in Folge der seit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts nach und nach höher gewordenen Orchesterstimmung, welche auch einen vermehrten Zug und Druck der Saiten auf die Decke mit sich brachte. Daher ist es nöthig geworden, alle alten Geigen und Violoncelli mit stärkeren Balken zu versehen.

„Um die Zeit, als Stradivarius mit der erwähnten Vollkommenheit und Sicherheit arbeitete, hat er sich manchmal auf Anregung von Künstlern oder Liebhabern von seiner bestimmten Form und Bauart entfernt und Geigen gebaut, welche etwas länger waren. Ihr Aeusseres hat nicht so viel Schwung, jedoch dieselbe angewandte Sorgfalt ist nicht zu verkennen, so wie, dass alle Verhältnisse des übrigen Baues zu jener Veränderung in der Grösse proportionirt sind, damit dieselbe Vibration bliebe. Dadurch haben diese Instrumente, eben so wie die anderen von diesem Künstler gebauten, dieselbe edle Kraft und Fülle, eine Auszeichnung, welche überall den grossen Ruf von Stradivarius hervorgerufen hat.

„Seine Instrumente, welche von 1725—1730 verfertigt sind, haben noch einen schönen Ton, obgleich manchmal dieselbe Vollkommenheit in der Arbeit nicht mehr vorherrscht. Solche haben etwas spitzere Wölbung (mit etwas mehr Hohlkehle), daher weniger klaren Ton. Von da ab verliert stufenweise die Arbeit an Gediegenheit. Der Lack wird brauner, und selbst scheint Stradivarius nicht mehr so viel zu arbeiten, denn man trifft verhältnissmässig weniger Instrumente aus dieser Periode, als aus früherer an.

„Im Jahre 1730 und selbst ein wenig vorher verschwindet seine Meisterschaft fast gänzlich; ein geübtes Auge erkennt, dass die Instrumente von einer weniger geschickten Hand gemacht sind. Er selbst bezeichnet mehrere davon, als einfach unter seiner Leitung gemacht, mit: *sub disciplina Stradivari.* In anderen erkennt man die Hand Carlo Bergonzi's und seiner Söhne, Omobono und Francesco.

„Nach dem Tode dieses berühmten Meisters fanden sich viele nicht rein (nach Stradivarius' Art) gearbeitete Instrumente vor; dieselben wurden von seinen Söhnen verkauft. Die meisten haben seine Etiquette; daher entstand die Ungewissheit und die Confusion hinsichtlich der Machwerke seiner letzten Zeit.

„Stradivarius hat nur eine kleine Anzahl Bratschen gemacht, alle aber von grossem Format — die Qualität des Tones ist ausgezeichnet durchdringend und nobel — Violoncelli dagegen mehr, bei welchen man dieselbe Abstufung der vollkommenen Arbeit bemerkt. Dieselben sind von zwei Formen, die eine gross, welcher man früher den Namen „„Bass"" gab, die andere kleiner, welche das eigentliche Violoncello ist.

„Die Violoncelli von Stradivarius haben ein hervorragendes Uebergewicht gegen alle Instrumente derselben Art; ihrem mächtigen und brillanten Tone kommt nichts gleich. Diese Eigenschaft rührt einestheils von der Wahl des Holzes, anderentheils von der Stärkevertheilung her und von dem genauen Verhältnisse, in welchem alle Theile des Instrumentes zu einander stehen.

„Stradivarius hat eine bedeutende Anzahl von Instrumenten gemacht, was sich auch durch sein hohes Alter und durch die Beharrlichkeit zum Arbeiten bis zu seinen letzten Tagen erklären lässt (im Alter von 92 Jahren hat er noch eine Geige angefertigt). Er hatte sich viel erworben, denn die Einwohner von Cremona pflegten zu sagen: Reich wie Stradivari. Für seine Instrumente erhielt er 4 Louisd'or. Unter diesen Bedingungen und in der Zeit, in der er lebte, konnte er sich wohl einigen Reichthum erwerben."

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Berlin, 20. Sept. Am Sonntag wurde der ehemalige Ballet-Dirigent Herr W. Gährich beerdigt. Der Verstorbene hat sich durch mehrfache werthvolle Compositionen in der Musikwelt einen geachteten Namen erworben. Die Vorstände des königlichen Ballets und der Capelle gaben ihm das Geleit zur letzten Ruhestätte. — Auf dem neuen Kirchhofe der Jerusalemer Gemeinde wurde vorgestern das dem verstorbenen Musik-Director Franz Mücke gesetzte Grabmal eingeweiht. Die Weiherede hielt der Prediger Platz von der St. Marienkirche. Viele Mitglieder hiesiger Gesangvereine waren zugegen. Das Denkmal, von gegossenem Zinn und sandsteinähnlich überzogen, zeigt in einem Medaillon das Brustbild Mücke's, darunter eine Lyra und Inschrift.

Berlin, 24. Sept. Auber's „Fra Diavolo" macht volle Häuser in der königlichen Oper. Fräulein P. Lucca gibt die Partie mit bezaubernder Naivetät und Natürlichkeit. Sie entwickelt dabei eine solche Grazie und Schalkhaftigkeit, dass die Zuhörer in enthusiastische Beifallszeichen ausbrechen. Ein Spiel voller Anmuth illustrirt aufs reizendste das Ganze. Die Titelrolle vertrat Herr Woworski aufs wirksamste; seine Stimme erklang weich und zeichnete sich durch Wohlklang vornehmlich vortheilhaft aus.

Weimar. Dem seit dem 7. Sept. hier weilenden Dr. Franz Liszt wurde am 23. Sept. Abends vor seiner Wohnung, der Altenburg, vom Sängerkranze, dem grössten hiesigen Männer-Gesangvereine, ein Ständchen gebracht, wobei unter Anderem das von Hoffmann von Fallersleben gedichtete und von Liszt componirte Vereinslied: „Frisch auf zu neuem Leben!" gesungen wurde. Der grosse Meister war über den kleinen Beweis von Aufmerksamkeit Seitens der Weimaraner sichtlich erfreut, und schien es um so mehr, als der Dirigent des genannten Gesangvereins, der als Componist bekannte Karl Götze, Liszt's Schüler ist.

Leipzig. Die Opern-Vorstellungen unter der neuen Direction wurden mit Halévy's „Die Jüdin" eröffnet. Die Titelrolle wurde von Frau Palm-Spateer gesungen, einer nicht mehr jungen Dame, welche nach sechsjähriger Zurückgezogenheit von der Bühne als Recha sie zum ersten Male wieder betrat. Da ist es natürlich, dass sie Anfangs etwas unsicher war, allein bald zeigte sie sich als eine dramatische Sängerin der besten Schule, und die Kunst ihres Vortrages, das Seelenvolle desselben, so wie das ausgezeichnete, feindurchdachte und mit dem rechten Maasse sich steigernde Spiel liess es vergessen, dass ihre Stimme der jugendlichen Frische entbehrte. Als Helden-Tenor lernten wir in Herrn Grimminger (Eleazar) einen begabten Sänger kennen, der, obgleich auch wohl nicht mehr ganz jugendlich, um so mehr Erfolg erzielen wird, wenn er es sich angelegen sein lässt, ein bei ihm, wie es scheint, Manier gewordenes Tremoliren abzulegen.

Chemnitz, 10. Sept. Gestern fand hier zum Besten zweier Chorcassen-Stiftungen eine Musik-Aufführung Statt, in welcher Joh. Christoph Bach's Motette: „Ich lasse Dich nicht", Arie und Chor aus Mendelssohn's „Paulus" und die Messe in *D-moll* Nr. 14 von Friedr. Schneider für Soli, Chor, Orchester und Orgel zu Gehör kamen.

München. Von den musicalischen Vorstellungen der laufenden Woche nahm Weber's „Oberon" eine Hauptstelle ein. Leider sind die Erwartungen des Publicums in Bezug auf die ausführenden Kräfte nicht vollständig befriedigt worden, nur der instrumentale Theil und die schönen Decorationen thaten vollständig ihre Schuldigkeit; der vocale Theil liess aber Vieles zu wünschen. Nur Frau Förster als Rezia befriedigte und wurde durch Beifall und Hervorruf ausgezeichnet. Ihre klangvolle Sopranstimme von sympathischer Wirkung ist extensiv genug, um in unserem grossen Hause dramatische Effecte hervorzubringen. In der grossen Ocean-Arie offenbarte sich Schwung und Stimmkraft. Das Spiel genügt, obgleich es sich nicht über die gewöhnliche Routine der Opernsänger erhebt. Herr Richard repräsentirte den Hüon weder schön noch ritterlich. Fräulein Edelsberg wusste durch ihre Altstimme der Fatime musicalische Geltung zu verschaffen; aber ihre Auffassung und besonders das Spiel entbehrten alles Bewusstseins der Aufgabe.

Musik-Literatur in Oesterreich. Der musicalische Abschnitt des „Oesterreichischen Katalogs für 1863" enthält in 29 Abtheilungen 1207 Nummern Musicalien, welche im Jahre 1863 in Oesterreich veröffentlicht worden sind. Darunter für Pianoforte 285 und 260 (Tänze und Märsche!), 29 für Orchester, 72 für Kirchenmusik, 141 Lieder für eine, 111 Gesänge für mehrere Stimmen u. s. w. — Am zahlreichsten sind, wie immer, Wien und Prag vertreten, wo die bekannten Firmen Haslinger, Spina, Wessely und Büsing, Christoph und Kuhé, Hoffmann, Schalek und Wetzler u. s. w. die meiste Thätigkeit entwickeln. In der Clavier-Abtheilung dominirt das Salonstück und die Tanzmusik; die Gebrüder Strauss allein lieferten 63 neue Tänze und Märsche. Auf dem Gebiete der Clavier-Auszüge und Opern-Arrangements finden wir Verdi's „*Ballo in Maschera*" (Spina), welcher neben dem vollständigen Auszuge mit 29 Nummern vertreten ist, denen sich ausserdem eine Auswahl der beliebtesten Gesänge aus derselben Oper (10 Nummern) anschliesst. Unter den 26 Nummern Compositionen für Orgel, Physharmonica und Harmonium figurirt C. G. Liekl mit 13. Für Violine findet sich nur eine einzige Nummer. Das Quartett ist durch H. W. Ernst, Johann Herbeck und Franz Schubert (Op. 168) vertreten. Zu dem Contingent der Vocalmusik trugen am zahlreichsten Esser mit 6, v. Hornstein mit 18 Lieder-Nummern bei. Im mehrstimmigen Gesange begegnen wir vorwiegend den Namen Kittl, J. F. Kloss, Rubinstein, Storch, Tauwitz und J. L. Zwonar (Prag). Robert Führer, L. Rotter, A. Tuma, Cyrill und Joseph Wolf bringen kirchliche Compositionen, der Erstgenannte allein 26 Nummern.

Ueber die Millionen der Schwestern Patti hat eine pariser Zeitung ausgerechnet, dass Adelina Patti sich ein Vermögen von 15 Millionen Francs ersungen haben wird, sollte sie zu ihrem gegenwärtigen Honorar, à 3000 Fr. per Abend, so lange wie die Grisi singen. Eine londoner Zeitung bemerkt dagegen, dass Carlotta Patti ihre Schwester noch um einige Millionen überflügeln wird, wenn ihre Concerte in der Zukunft eben solche ungeheure Einnahmen erzielen sollten, wie im verflossenen Jahre. Es hat sich nämlich herausgestellt, dass der monatliche Nutzen der Carlotta Patti'schen Concerte einen Durchschnitt von über 40,000 Fr., also ungefähr eine halbe Million per Jahr ausmacht, während Adelina, welche nur zehn Mal im Monate singt, eine monatliche Gage von bloss 30,000 Fr. bezieht. Dagegen gibt Ullmann mit Carlotta nie weniger als fünfundzwanzig Concerte im Monate. Es ist aber nicht alles Gold, was glänzt, denn von diesen grossen Summen fällt die Hälfte in die Taschen der Patti-Unternehmer Ullmann und Strakosch. Dann führen diese Schwestern einen separaten Haushalt, leben wie Prinzessinnen und unterstützen reichlich ihre zahlreiche Familie. So hat vor Kurzem Carlotta ihren jüngeren Bruder Carlo von America kommen lassen, um ihn in das brüsseler Conservatorium zu bringen. Derselbe soll schon jetzt ein ausgezeichneter, aber sehr lustiger Geiger sein. Trotzdem, dass er erst 22 Jahre alt ist, war er schon zwei Mal, freilich auf americanische Art, verheirathet, lief seinen Eltern davon und liess sich bei der Conföderirten-Armee anwerben, wo er es bis zum Capitän brachte, wurde bei Gettysburg gefangen und vertauschte dann das Schwert mit der Geige.

Die deutsche Oper in Rotterdam ist wieder eröffnet worden. Engagirt sind die Damen Ellinger, Roll-Meyerhöfer, Weyringer, Müller und von Czerdakely, und die Herren Böhlken, Ellinger, Schneider und Zimmermann, Tenöre; Pohl, Visani und Brassin, Baritons; Dalle-Aste und Behr, Bässe. Herr L. v. Saar ist Capellmeister.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 41. **KÖLN, 8. October 1864.** **XII. Jahrgang.**

Die musicalischen Instrumente*).

Instrument, *Instrumentum,* italiänisch *Stromento* (griechisch: *Organon*) — ein Mechanismus zur Erzeugung musicalischer Töne. Die Luft wird entweder unmittelbar, durch Anblasen, oder mittels Erzitterung von Körpern, welche durch eigene Steifigkeit oder durch Spannung elastisch sind, in Schwingungen gesetzt. Die verschiedene Anzahl dieser Schwingungen in einer Zeiteinheit für die verschiedenen Tonhöhen bestimmt das Instrument theils selbst, theils überlässt es die Bestimmung derselben dem Spieler.

I. Versuche, manchen Körpern durch Anblasen, Reissen oder Schlagen Schalle und Klänge zu entlocken, gehören unzweifelhaft zu den allerersten Bethätigungen des menschlichen Geistes. Eine austragende Geschichte der musicalischen Instrumente von ihrem ersten Ursprunge an durch die verschiedenen Grade des Wachsthums und allmählicher Vervollkommnung hindurch bis auf unsere Zeit fehlt bis jetzt noch, ungeachtet sie den Denker überhaupt eben so interessiren müsste, als den speciellen Fachmann. Denn auch sie würde ein wichtiger Beitrag sein zur Geschichte der Entwicklung des menschlichen Geistes und seiner Vervollkommnungsfähigkeit auch auf Gebieten, die, ausserhalb der physischen Bedürfnisse liegend, der Entfaltung des inneren und namentlich des Gefühlslebens, so wie dem Streben nach mannigfachem Ausdruck für dasselbe angehören. Es kann hier nicht untersucht werden, wie weit und wie bald man bei dem Mangel so vieler nothwendigen Nachrichten zu einer vollständigen Geschichte der Instrumente sich Hoffnung machen darf; doch bleibt der Versuch, zu zeigen, wie nach und nach einige zwischen zwei Stier- oder Widderhörner gespannte Fäden zur Harfe, Merkur's Schildkrötenschale mit trockenen Sehnen zur Laute, ein Stückchen Rohr, dem der Hirte mühselig einige Töne abnöthigte, zur Flöte und Oboe, die Panspfeife zur Orgel u. s. w. sich ausgebildet haben, immerhin eine sehr dankbare Aufgabe.

Die in vorliegendem Werke gegebenen Nachrichten von älteren und neueren Instrumenten gründen sich auf Seb. Wirdung, Musika geteutscht und ausgezogen u. s. w., Basel, 1511 (welches sehr seltene Werk ich jedoch nicht selbst in Händen gehabt habe, sondern nur aus Nachrichten von Prätorius und anderen Schriftstellern kenne). Mart. Agricola, *Musica instrumentalis,* deudsch, Wittemberg, bei Rhaw, 1529; 2. verm. Ausg. ebend., 1545. Prätorius, *Syntagma musicum,* T. I. Wittemb., 1615, T. II. und III. Wolffenbüttel, 1619. Mersenne, *Harmonicorum libri* XII, 1635, Th. II. Athanasius Kircher, *Musurgia universalis,* Rom, 1650. W. C. Printz, Histor. Beschr. der edlen Sing- und Klingkunst, Dresden, 1690. Bonanni, *Gabinetto armonico,* Rom, 1722. Dom. Mar. Manni, *de Florentinis inventis,* Ferrara, 1731. Maier, *Museum musicum theoretico-practicum,* Neueröffneter Musiksaal u. s. w., 1732. Aug. Friedr. Pfeiffer, Ueber die Musik der alten Hebräer, Erlangen, 1779. La Borde, *Essai sur la Musique,* Paris, 1780. Bd. I. Forkel's Geschichte der Musik; die Lexika von Walther und Gerber; Allgem. Mus. Zeitung; Speier'sche Real-Zeitung; ein guter Aufsatz von G. Nottebohm in der Wiener deutschen Musik-Zeitung (Red. S. Bagge), 1861, Nr. 34 ff.; eine Abhandlung von Kiesewetter, Cäcilia, Bd. 22, über Instrumente und Instrumental-Musik u. s. w. u. A. m. Besondere Angaben sind stets bei den betreffenden Instrumenten gemacht.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass die natürliche menschliche Stimme vor allen künstlichen Instrumenten stets den Vorrang behaupten muss, besonders wo es weniger auf schildernde Darstellung als auf unmittelbaren Erguss der Gefühle in Melodie ankommt. Sie bleibt daher

*) Aus der IV. Lieferung von H. Ch. Koch's Musicalischem Lexicon, zweite Ausgabe von Arrey von Dommer (Glöcklein — Lied).

als der erste und ursprüngliche musicalische Ton-Apparat immer eine natürliche Norm, nach welcher man die Vollkommenheit künstlicher Klangwerkzeuge bemessen wird. Instrumente, welche hinsichtlich der Andauer, gefügigen Biegsamkeit und Gesangfülle des Klanges ihr am nächsten kommen, werden stets einen hohen Rang überhaupt einnehmen, und den höchsten Rang insbesondere da, wo es vorzugsweise eben um melodischen Ausdruck sich handelt. Doch wird der Vollkommenheitsgrad der Instrumente auch noch durch einen anderen, für die Tonkunst nicht minder wichtigen Umstand bestimmt, durch die Fähigkeit, neben der Melodie auch zugleich die vollstimmige Harmonie darzustellen. Hinsichtlich ihrer specifischen Befähigung überwiegend für Melodie oder für Harmonie, und ferner in Betreff ihrer Bestimmung zur rhythmischen Accentuation, zerfallen alle Instrumente in drei Haupt-Abtheilungen: *a)* monodische, einstimmige, melodische; *b)* polyphone, mehrstimmige, harmonische, und *c)* rhythmische. Monodische Instrumente dienen ausschliesslich oder doch im Wesentlichen zur Ausführung einstimmiger Tonfolgen odar Melodieen. So alle Blas-Instrumente des Orchesters, die nicht mehr als einen Ton auf einmal hervorbringen können. Die Bogen-Instrumente ebenfalls; wenngleich auf letzteren auch Doppelgriffe, Accorde und mehrstimmige Sätze sich herausbringen lassen, so liegt ein vollständiges harmonisches Spiel doch nicht in ihrer Art und Construction. Harmonische Instrumente hingegen haben die vollständige Harmonie, möge sie als blosse Accordfolge oder als wirkliche Polyphonie, als eine Anzahl gleichzeitiger, selbständig geführter Melodieen erscheinen. Rhythmische Instrumente, welche zum Theil nur einen Schall ohne bestimmbare Tonhöhe geben, dienen zur Markirung der Accente und Rhythmen. Unter den melodischen Instrumenten stehen wiederum diejenigen an sich am höchsten, die eine vollständige chromatische Scala von möglichst grossem und einheitlich gefärbtem Umfange und dabei sonore Fülle und charakteristische Schönheit des Klanges besitzen, ausserdem den feinsten Nuancirungen im Seelen-Ausdrucke durch Gesang zugänglich, so wie hinsichtlich der Technik wohl organisirt und entwickelt sind. So unter den Saiten-Instrumenten Violine, Viola, Violoncell; unter den Blas-Instrumenten Clarinette, Oboe, Fagott. Andere werden wiederum durch ihre Individualität werthvoll, ungeachtet sie jene Vollkommenheiten nicht alle besitzen, wie das edle romantische Horn, die prächtige Trompete, feierliche Posaune u. s. w. Von den rhythmischen Instrumenten sind ebenfalls einzelne hieher zu rechnen, wie wir in manchen Tonstücken die markigen Accente der Pauke keineswegs würden entbehren wollen. Unter den harmonischen Instrumenten steht zweifelsohne die Orgel oben an, weil sie über die grösste Fülle nicht nur an Harmonie, sondern auch zugleich an Klangfärbungen und Mischungen, ausserdem über eine Schallkraft von elementarer Gewalt gebietet. Durch das beliebig lange andauernde Fortklingen ihres Tones wird sie dem Clavier auch hinsichtlich des Vortrages polyphoner Sätze bei Weitem überlegen; doch folgen die verschiedenen Grade ihrer Klangstärke wiederum nicht den Nuancirungen eines leisen oder energischen Anschlages der Tasten, wesshalb sie hinsichtlich dessen, was man gefühlvollen Vortrag nennt, vom Clavier übertroffen wird. Letzteres aber leidet an einem sehr schnellen Verhallen seiner Klänge; um diesem Mangel abzuhelfen, hat man im vorigen Jahrhundert und auch schon früher vielfach versucht, Bogenstrich und Tasten-Mechanismus zu vereinigen, indem nicht Hammeranschlag, sondern Geigenbogen oder umlaufende Scheiben auf die Saiten wirkten, wie bei den mannigfachen Arten von Geigenwerken und Bogenflügeln. Doch stellten sich hierbei wiederum unüberwindliche Unvollkommenheiten anderer und noch nachtheiligerer Art ein.

Alle harmonischen Saiten-Instrumente, deren Saiten gerissen oder geschnellt werden (Harfe, Laute, Theorbe, Guitarre, Zither), sind — so viel sie auch als Solo-Instrumente gedient haben oder noch dienen, und ungeachtet der grossen Vorzüge, über die manche unter ihnen (besonders die Harfe) gebieten — im Wesentlichen doch nur Begleit- und Füll-Instrumente; denn der klimpernde Ton der meisten ist noch weniger fortklingend, als der des Claviers, und im Vergleiche zu dem der Bogen- und Blas-Instrumente gar nur dürftig, daher ihr ganzes Wesen zum Theil wenigstens trocken und kalt. Die Klangfülle der Harfe ist in neuester Zeit allerdings ziemlich mächtig und kommt der eines Flügels beinahe gleich, auch hat das Rauschen ihrer mit keiner Dämpfung versehenen Saiten seinen eigenen Reiz. Uebrigens gewinnt durch den Ort, die charakteristische Verwendung und andere Umstände bald dieses, bald jenes Instrument einen Vorzug. So sind für eine Musik im Freien die mehr in die Ferne tragenden Blas-Instrumente vor den Saiten-Instrumenten im Vortheil; im Felde wird die Trompete von keinem anderen Instrumente an Nützlichkeit übertroffen, während sie in engem, geschlossenem Raume unsere Gehörnerven bis zur Unerträglichkeit erschüttert; die Oboe wird in der Kirche stets ihren Vorrang vor der leidenschaftlich gefärbten Clarinette behaupten. Doch kann hier der Ort nicht sein, auf eine specielle Charakteristik der Instrumente einzugehen; der Instrumental-Componist aber hat die Eigenthümlichkeiten und Wirkungen sowohl eines jeden Instrumentes für sich allein, als auch in seinen Verbindungen mit verschiedenen anderen aufs sorgfältigste zu studiren, damit

er den Vortheil, den es in jedem besonderen Falle ihm gewähren kann, völlig frei in die Hand bekomme, ausserdem seine Leistungsfähigkeit genau kennen lerne, um ihm nicht etwas ausserhalb derselben Liegendes abzuverlangen.

II. Schon die Alten theilten die Instrumente in drei durch Construction, Klangmaterial und Art der Klangerzeugung geschiedene Classen, nämlich in Blas-, Saiten- und Schlag- oder Kling-Instrumente, und wir folgen im Wesentlichen noch heutzutage dieser Eintheilung, wenn auch sehr zahlreiche Arten von Instrumenten untergegangen, andere vollständig umgebildet und viele neu erfunden sind. Auch haben wir in neuerer und neuester Zeit durch Verwendung schwingender Metallzungen (Physharmonica), so wie Scheiben, Röhren und Glocken von Glas (Harmonica, Euphon, Clavicylinder) noch einzelne Gattungen hinzubekommen, von denen wenigstens die letzteren in jene drei Classen nicht gut sich einreihen lassen; diese werden dann für sich besonders genannt; im Uebrigen reicht die alte Eintheilung für eine allgemeine Uebersicht hin.

(Schluss folgt.)

Aus Amsterdam.

(National-Concert — Ernst Lübeck — de Graan — Deutsches Theater — Populäre Concerte.)

Den 2. October 1864.

Ein grosses National-Concert hat am 30. September in dem Parksaale unter der Direction von Verbülst Statt gefunden bei Gelegenheit des Congresses für die socialen Wissenschaften, welcher in diesem Jahre in Amsterdam gehalten wurde.

Dieses Concert, in welchem man nur Werke von holländischen Künstlern aufführte, indem auch der Text der Gesangstücke nur holländisch sein durfte, war keine glückliche Idee bei einem Congresse von Fremden, denen die holländische Sprache völlig unverständlich war und die dem übergrossen Nationalgefühle ein für sie ein wenig mehr verständliches Concert bei Weitem vorgezogen haben würden, besonders da sie einer nationalen Vorstellung im holländischen Theater bereits hatten beiwohnen müssen, wovon sie ebenfalls kein Wort verstanden hatten! Das Comite, welches dieses Concert veranstaltet hatte, bestand nicht aus Musikern und Künstlern, sondern aus Aerzten, Advocaten u. s. w.; nur die Professoren der Theologie fehlten dieses Mal, denn gewöhnlich bildet sich in Holland kein musicalisches Comite ohne Professoren der Theologie, aber auch nie ohne Aerzte. Die confessionelle Frage mischt sich stets darein, denn es ist von Wichtigkeit, im voraus zu wissen, welcher Religion der Mann angehört, den man wählen wird, um an einem musicalischen oder künstlerischen Comite Theil zu nehmen! Das Central-Comite des Vereins zur Beförderung der Tonkunst zählt zwei Professoren der Theologie und einen Arzt zu seinen Mitgliedern, das besondere Comite in Amsterdam von derselben Gesellschaft drei Aerzte; und was die religiöse Frage anbetrifft, so enthält das Comite, wenn es sich aus sechs Mitgliedern bildet, gewöhnlich drei Protestanten, zwei Katholiken und einen Juden; wenn es aus zwölf Mitgliedern besteht, bleibt dasselbe Verhältniss, und so immer weiter! Die Künstler selbst werden am häufigsten zuletzt gewählt und nehmen nur eine untergeordnete Stellung in den Comite's ein, die sie doch gerade am meisten angehen. Verzeihen Sie mir, wenn ich mir erlaubt habe, mich einen Augenblick von der musicalischen Frage zu entfernen, aber es drängte mich, Ihnen mitzutheilen, wie der musicalische Wagen, wenn auch nicht in ganz Holland, doch in Amsterdam rollt; ich nehme die musicalische Seite des National-Concertes wieder auf.

In diesem Concerte, bei welchem man viele ausgezeichnete holländische Künstler unbeachtet gelassen oder vergessen hatte (wie H. Lübeck, Nicolai, Thooft, Hartog, J. M. Coenen und Andere), hatte sich Herr Verbülst den Löwenantheil vorbehalten: man zählte darin nicht weniger als drei sehr langathmige Werke von seiner Composition: „Rembrandt", Cantate für Männerchor und Orchester, der „Fahnengesang", eben so, und Concert-Arie mit Orchester, gesungen von Madame Offermanns van Hove. Ausserdem waren auch Lieder nicht vergessen! Alle diese Werke sind seit langer Zeit schon componirt und bei mannigfachen Gelegenheiten aufgeführt worden. Man kennt die Gründe nicht, warum Verbülst in den letzten Jahren keine Note mehr geschrieben hat, indem er die besten Gelegenheiten vorübergehen liess, wo man ein Recht hatte, ein neues Werk von ihm zu erwarten. Man bedauert von ganzem Herzen diese längere Unthätigkeit.

Ein Chor von Richard Hol, ein anderer Chor von Franz Coenen, zwei Ouverturen von Boers und von van Eyken und Solo-Vorträge von Ernst Lübeck, dem bedeutenden Pianisten, und von dem Wunderkinde de Graan, dem Violinisten, ohne den Gesang von Madame Offermanns van Hove zu vergessen — da haben Sie den Rest des Programmes zu diesem Feste.

Da ich viel zu kritisiren haben würde und keinem von diesen National-Componisten zu nahe treten will, so ziehe ich vor, nicht in das Einzelne der verschiedenen Werke einzugehen, welche übrigens alle ein gewisses Verdienst haben; ich führe nur den Chor von Hol und die

Ouverture von Boers an, da sie am meisten die Theilnahme des Publicums auf sich gezogen haben.

Was Ernst Lübeck anbetrifft, so hat er das Concert von Mendelssohn als Meister gespielt, und der junge de Graan, dieser wirklich wunderbare Violinist, ist mit Bravo's überschüttet worden nach den Variationen von Paganini und nach dem Adagio und Rondo von Vieuxtemps. Madame Offermanns vervollkommnet sich nicht mehr und ihre Stimme wird schwächer; sie hätte daher die undankbare Aufgabe nicht annehmen sollen, die Arie von Verhülst zu singen; glücklicher war sie im Vortrage von drei Liedern, welche sie als gut musicalisch gebildete Sängerin vorgetragen hat.

Das Concert, welches um 8 Uhr begann, endigte erst nach Mitternacht, was die fremden Mitglieder des Congresses nicht zu begeistern schien, da sie sich fast alle vor dem Schlusse entfernten.

Eine deutsche Truppe, welche den Vorsatz hat, deutsche Opern aufzuführen, hat im Theater van Lier ihre Vorstellungen begonnen, wo man gewöhnlich nur Lustspiele und Vaudevilles aufführt; man hat angefangen mit Flotow's „Martha". Die Künstler sind sehr mittelmässig; Fräulein Holm allein hat einige wenige glückliche Momente gehabt.

Die Volks-Concerte, gegeben von dem Vereine zur Beförderung der Tonkunst, werden diesen Winter wieder beginnen, und ich freue mich darauf, denn man hört dort echte und gut ausgeführte Musik.

Man sagt, dass die französische Oper vom Hoftheater im Haag Vorstellungen im National-Theater geben werde, und man spricht günstig davon; man spricht auch von einer italiänischen Truppe unter Merelli: aber von was allem spricht man nicht! Hoffen wir, dass der Berg nicht eine Maus gebiert. X. X.

Das Musikfest zu Iserlohn.

Wir haben den Aufschwung der Tonkunst in den bergischen und märkischen Landen, wie er sich während der letzten Jahrzehende in dem Fortschritte der Concert-Anstalten und anderer öffentlichen Aufführungen offenbart hat, schon öfter in diesem Blatte als einen Beweis für die erfreuliche Thatsache begrüsst, dass die Bevölkerung unserer Fabrik-Districte der edeln Erholung, welche die Kunst von den Mühen des Geschäfts- und Arbeitslebens gewährt, immer mehr zugethan wird, je Besseres ihr durch die Bestrebungen kunstsinniger und durch gebildeten Geschmack ausgezeichneter Männer aus ihrer Mitte in dieser Beziehung dargeboten wird. Mit dem Erstehen neuer, schöner Locale, den Gründungen musicalischer Vereine und dem Herbeiziehen tüchtiger Künstler als Leiter derselben wächst die Theilnahme des Publicums zusehends, und wenn diese auf geschickte Weise benutzt und genährt wird, so entwickelt sich in kurzer Zeit ein Musikleben, das feste Wurzeln für die Zukunft treibt. Es ist noch nicht viele Jahre her, dass z. B. die Stadt Barmen regelmässige Winter-Concerte gründete, und jetzt sind dem Vernehmen nach binnen wenigen Tagen nach der Ankündigung durch den Concert-Vorstand bereits tausend Plätze abonnirt! Wahrlich, daran kann sich manche grosse Stadt ein Beispiel nehmen!

In Bezug auf die Erbauung neuer, geräumiger Säle, deren Bestimmung auch der Tonkunst zu Gute kommt, hat sich nun auch Iserlohn den Städten am Niederrheine und im Wupperthale angeschlossen. Auf der Alexander-Höhe, dem Eigenthume des Bürger-Schützenvereins, welche eine reizende Fernsicht gewährt, ist die prächtige Festhalle nach dem Plane des verewigten Baumeisters Max Nohl erbaut worden. Wiewohl sie ursprünglich den festlichen Vereinigungen der Schützen-Gesellschaft gewidmet war, so rief doch die vortreffliche Akustik des grossen Saales den Wunsch hervor, ein Musikfest darin zu veranstalten, und durch die Thätigkeit des zu diesem Zwecke zusammengetretenen Comite's ist dieser Gedanke trotz aller Schwierigkeiten ins Leben gerufen worden, und ein schöner Erfolg hat ihn vollkommen gerechtfertigt und den Eifer des Comite's glänzend belohnt.

Die Schwierigkeit lag zunächst darin, dass man von der fast zur Regel gewordenen Gewohnheit, bei Musikfesten grosse Vocalwerke, Oratorien, Cantaten u. s. w. aufzuführen, von vorn herein absehen musste, da die bis jetzt bestehenden Gesangvereine in Iserlohn nicht zahlreich genug sind, um den Stamm eines Chors zu bilden, wie ihn die Ausführung jener Werke erfordert. Man entschloss sich desshalb, den Gesang nur durch Solo-Vorträge vertreten zu lassen und der Instrumental-Musik die Hauptrolle zuzuweisen. Für diese war es möglich, ein zahlreiches und tüchtiges Orchester mit Benutzung der besten Kräfte aus Köln, Elberfeld, Barmen, Hagen und Iserlohn zu bilden, und da auf die Einladung des Comite's Herr Capellmeister Hiller die Direction mit freundlichster Bereitwilligkeit übernommen hatte, so konnte man hoffen, etwas Grossartiges ins Werk zu setzen. Diese Hoffnung ist vollständig in Erfüllung gegangen, und die Stadt Iserlohn hat am 11. und 12. September ein Musikfest gefeiert, welches durch das Vorherrschen der Instrumental-Musik einen eigenthümlichen Charakter erhielt und durch die ausserordentlich zahlreiche Theilnahme und die begeisterte Aufnahme der Aufführungen bewies, dass unsere Zeit den Sinn für diese

Musikgattung zu einer Reife und Verbreitung gebracht hat, welche man früher kaum ahnen konnte.

Die Festhalle ist massiv und in schönem Styl mit hohen Rundbogen-Fenstern gebaut, und von der Anhöhe, auf der sie liegt, überschaut man Stadt und Umgegend in einem Kreise von 12—15 Meilen. Hierüber waren alle fremden Gäste entzückt, und bot der Aufenthalt in den Garten-Anlagen vor der Halle bei schönem Wetter am zweiten Tage eine höchst angenehme Erholung dar. Am ersten Tage war das Wetter weniger freundlich, doch während des Nachmittags ziemlich, und brachte der von der Bergisch-Märkischen Eisenbahn aus Veranlassung des Festes veranstaltete Extrazug etwa 400 Kunstfreunde aus Elberfeld, Barmen, Schwelm, Hagen u. s. w. Ueber die Grossartigkeit und Schönheit des Raumes herrschte nur Eine Stimme freudiger Anerkennung. Der Saal hat eine Länge von 187, eine Breite von circa 80 Fuss bei entsprechender Höhe. Ringsum, in der Höhe von etwa 16 Fuss, läuft eine etwa 18 Fuss breite Galerie. Im unteren Raume des Saales befanden sich circa 1200 Sitzplätze und auf der Galerie circa 5-—600. Fast sämmtliche Plätze waren an beiden Tagen von einem eleganten und andächtigen Publicum besetzt. In der Mitte der westlichen Langseite befindet sich ein halbrunder Ausbau, 4 Fuss über dem Niveau des Saales; er ist zum Thronsaale bei den Schützenfesten bestimmt. Hier hatte man das Orchester aufgeschlagen. Gleichmässig brausten die Tonwellen von diesem Mittelpunkte des Saales aus in alle Enden desselben; überall hörte man gleich vorzüglich, auch konnten die Zuhörer die Mitwirkenden auf diese Weise in grösserer Nähe sehen.

Nach den von Herrn Capellmeister Hiller mit Unermüdlichkeit geleiteten Proben, bei welchen das Orchester eine wahre Hingebung zeigte, konnte man der Aufführung zuversichtlich entgegensehen.

Um 4½ Uhr war der Saal gefüllt und Weber's Ouverture zur „Euryanthe" eröffnete das Concert des ersten Festtages. Die Glanzpunkte der Solo-Leistungen an diesem Abende waren Beethoven's *C-moll*-Concert und Mendelssohn's Violin-Concert, ersteres wunderbar schön von Herrn Hiller vorgetragen, letzteres eben so entzückend von Herrn Kömpel gespielt. Beide rissen natürlich zum rauschendsten Beifalle hin. Aehnliches kann man von den Gesangstücken sagen. Herr Stägemann ärntete als schöner Bariton ausserordentlichen Beifall, eben so die heitere Naivetät im Vortrage von Fräulein Kirchner und der classische Vortrag des Fräuleins Rothenberger. Herr Alex. Schmit von Köln spielte im ersten Theile die „Ballade" von Hiller für Violoncell mit schönem Ausdrucke und bewundernswerther Virtuosität. Zum Schlusse machte die grosse Sinfonie in *C-dur* von Mozart eine prächtige Wirkung.

Den zweiten Tag eröffnete die Concert-Ouverture in *A-dur* von Hiller, gewiss eines seiner schönsten Instrumentalwerke, feurig, leidenschaftlich, und rhythmisch gewaltig wirkend. Auch die Gesang-Vorträge fanden wiederum grossen Beifall. Indess so schön Alles gewesen war, es wurde doch verdunkelt durch die glanzvolle Aufführung der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven. Einem sehr grossen Theile der Zuhörer war sie noch ganz neu, allein man hörte nichts mehr von Redensarten, als: „Es ist Musik für Kenner", wie sonst wohl, sondern Alles war gefesselt und entzückt von den herrlichen Klängen. Die ganze Versammlung war bezaubert vom Geiste Beethoven's, den Hiller aus dem Werke heraufbeschwor. Die Aufführung war, einige Kleinigkeiten abgerechnet, eine würdige. Das Orchester spielte mit Begeisterung, die Herren Kömpel und Königslöw standen an der Spitze der tapferen Schar. Die Oboen, Clarinetten waren besonders in den ersten Stimmen vortrefflich, überhaupt alle Bläser sehr gut; in den Streich-Instrumenten hätten die Mittelstimmen etwas stärker sein können.

Ich muss noch auf die Solo-Vorträge des zweiten Abends zurückkommen. Herr Kömpel trug die Gesangsscene von Spohr unvergleichlich schön vor. Herr Loos aus Iserlohn spielte ein Pianoforte-Concert von Hiller. Herr Loos besitzt als Pianist eine tüchtige Technik, welche die grössten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindet, wie denn auch seine gründliche anderweite musicalische Bildung, die sich auch durch Composition von Orchesterwerken bekundet, z. B. einer Sinfonie in *D-moll*, welche in der Erfindung Talent und in der Behandlung der Form und Instrumentirung Geschick und Kenntniss offenbart, alle Achtung verdient. Ausser den oben genannten Sängerinnen erfreute am zweiten Tage uns auch Fräulein Elise Rempel noch durch den schönen Vortrag zweier Lieder von Schubert und Mendelssohn.

Die Vereinigung so vieler Künstler und Kunstfreunde erhöhte natürlich die Freuden der Geselligkeit mehr als gewöhnlich, zumal da durch den Erfolg des Ganzen die Stimmung aller Mitwirkenden und Anwesenden eine wahrhaft festliche geworden war und an beiden Tagen, besonders bei dem Festmahle am ersten Abende, an welchem über dreihundert Personen Theil nahmen, sich durch beredte Toaste und Erwiederungen in heiterster Erregtheit aussprach.

Die Concerte des Herrn Ullman.

Die Concerte, welche dieser bekannte americanische Impresario mit der berühmten Carlotta Patti und anderen Celebritäten für Pianoforte, Violine u. s. w. im vorigen Winter in Europa einführte, hatten einen derart grossartigen Erfolg, dass er volle drei Monate mit ihnen am Rheine, in Holland und Belgien blieb und in dieser kurzen Zeit die unerhörte Einnahme von beinahe 300,000 Francs erzielte. Jetzt hat Herr Ullman die umfassendsten Vorbereitungen für ganz Deutschland getroffen, und wird er im Laufe des Winters in jeder bedeutenden Stadt Concerte geben, deren bereits 108 arrangirt sind.

Die Virtuosen-Gesellschaft, welche uns den nächsten Winter vorgeführt wird, besteht aus Carlotta Patti, dem Pianisten Alfred Jaell, abwechselnd mit Louis Brassin, dem Geiger Henri Vieuxtemps, dem Cellisten Jules Stefens aus Petersburg und Signor Ferranti, erstem Bariton der italiänischen Oper in New-York und London. Ausserdem schweben noch Unterhandlungen mit einem der berühmtesten Sänger in Deutschland und Frankreich. Herr Ullman hat einen Capellmeister, seinen eigenen Clavierstimmer und drei Secretäre, welche alle Anordnungen unter seiner Anleitung treffen. Das Haus Erard in Paris hat nicht weniger als vier seiner besten Concertflügel zur Verfügung gestellt, indem Herr Ullman in der Regel sechs Concerte in sechs verschiedenen Städten per Woche gibt; denn nur dadurch wird es ihm möglich, die ungeheuren Kosten dieser grossartigen Unternehmung zu bestreiten.

Was die Leistungen der Carlotta Patti anbetrifft, so ist ihre Stimme nicht stark, jedoch sehr rein, und besitzt die Künstlerin bekanntlich eine fabelhafte Höhe. Sie wird in mancher Eigenschaft vielleicht von vielen ihrer Colleginnen übertroffen, doch macht sie Coloraturen, die keine andere Sängerin zu versuchen wagen darf. Wenn man Carlotta Patti überhaupt mit anderen Sängerinnen vergleicht, so wird man finden, dass sie eine phänomenale Specialität ist, deren natürliche Befähigung Bewunderung durch ihre Originalität hervorruft.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Concert-Gesellschaft. In der bevorstehenden Saison finden in dem grossen Saale des Gürzenich unter der Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn Ferdinand Hiller zehn Abonnements-Concerte an folgenden Tagen Statt: den 25. October, den 8. und 22. November, den 6. und 20. December 1864, den 17. Januar, den 7. und 21. Februar, den 14. März und Palmsonntag den 9. April 1865.

** **Soest,** 23. September. Gegenwärtig ist auf der Aula des hiesigen Gymnasiums ein neues Orgelwerk aufgestellt, welches in seiner Weise Vorzügliches leistet. Die Disposition desselben rührt von Herrn Musik-Director und Dom-Organisten Baake in Halberstadt her und ist von den Orgelbauern Voigt und Sohn in Halberstadt zu dem ungewöhnlich billigen Preise von 655 Thlrn. ausgeführt worden. Das Hauptwerk hat 7 Stimmen (Principal 8 Fuss, Bordun 16 Fuss u. s. w.); das zweite Manual 3 Stimmen (Principal 8 Fuss, Gedackt 8 Fuss, *Flauto Traverso* 8 Fuss); das Pedal 2 Stimmen (Subbass 16 Fuss, Principal 8 Fuss) — also im Ganzen 12 klingende Register. Der Revisor der Orgel, der rühmlichst bekannte Componist und ausgezeichnete Orgelspieler van Eyken aus Elberfeld, gab dem Werke eines ihm bisher unbekannten Meisters ein sehr lobendes Zeugniss und hatte die Freundlichkeit, durch meisterhafte Vorträge eigener und fremder Compositionen die Vorzüge der neuen Orgel vor einem zahlreichen Publicum von Kunstfreunden zu allgemeiner Anerkennung zu bringen.

Berlin. Königliches Opernhaus. Gastspiel des Herrn Dr. Gunz vom Hoftheater zu Hannover. Herr Dr. Gunz, von seinem Gastspiele am Victoriatheater bestens accreditirt, erschien als Arnold in Rossini's „Tell", nachdem er kurz zuvor sich in glänzendster Weise als Ottavio in Mozart's „Don Juan" eingeführt hatte. Die prachtvolle, edelgebildete Stimme zeigte sich in jeder Hinsicht als ausgiebig, und nie büsste dieselbe irgendwie des Wohlklanges ein. Die Schwierigkeiten, welche diese Partie aufweist, überwand der geschätzte Sänger ohne jedwede Kraftanstrengung. Glockenrein entglitten die Töne seiner Kehle, und bleibt noch besonders die Weichheit und Milde der Höhe zu loben, welche bei den meisten Sängern stets etwas Sprödes, Gezwängenes oder Scharfes erhält. Die schönsten Momente waren das allbekannte Duett: „O Mathilde!" dann das Duett im zweiten Acte; ferner das Terzett in eben demselben Acte, so wie die gewöhnlich fortbleibende Auftritts-Arie im dritten Acte. Die Intonation war musterhaft rein, eben so die Aussprache. Im Vortrage offenbarte sich Innigkeit des Gefühls und Leidenschaftlichkeit. Beifall und Hervorruf gaben Herrn Dr. Gunz wohl das beste Zeugniss, wie sehr er sich die Zufriedenheit der Zuhörer erworben. Die Rolle der Mathilde, eine herrliche Leistung unserer Frau Harriers-Wippern, welche leider uns noch für lange Zeit wird entzogen bleiben, gab eine Kunst-Novize, Fräulein Metzdorff von St. Petersburg. Wir hörten die genannte Dame, welche von blendender Schönheit ist, zum ersten Male. Fräulein Metzdorff besitzt zwar eine wohlklingende, von Fehlern freie Stimme, jedoch ist dieselbe zu schwach, um eine Räumlichkeit wie unser Opernhaus mit Erfolg auszufüllen. Die Art und Weise des Vortrages zeugt von einer gewissen Feinheit und Eleganz, die Intonation war tadellos. Sollte Fräulein Metzdorff wirklich für die Hofoper engagirt werden (wovon wir der jungen Dame im eigenen Interesse abrathen, da es besser für sie wäre, an einem guten Stadttheater sich erst Routine zu erwerben), so wäre eine Unterweisung in der Kunst, auf der Bühne gehen und auch stehen zu lernen, recht sehr am Platze. Man ist in diesem Punkte gegen Novizen zu tolerant. Die prachtvolle Ouverture wurde vom Orchester vorzüglich ausgeführt und leitete Herr Musik-Director Rob. Radecke die ganze Oper mit grosser Sorgfalt.

Herr Julius Oertling, als Violinist und speciel als Quartettspieler seit Jahren rühmlichst bekannt, hat im Vereine mit den Herren Döllen, Kahle und Zürn in Berlin seine Quartett-Abende eröffnet. Bei der fast gänzlich mangelnden (?) öffentlichen Pflege des Streich-Quartetts ist dieser Zuwachs für unser Musikleben um so freudiger zu begrüssen, als der sehr niedrig gestellte Eintrittspreis auch minder Bemittelten den Besuch dieser in Sommer's Salon Statt findenden Quartett-Unterhaltungen gestattet.

Leipzig. Das Gewandhaus beginnt seine Concerte Anfangs, die Euterpe ihren Cyklus wohl erst Ende October. Im Gewandhause ist als Novität schon jetzt die Abert'sche Columbus-Sinfonie bestimmt, von der Euterpe ist der jüngst in Karlsruhe mit Enthusiasmus aufgenommene Liszt'sche Psalm in Aussicht genommen. Als Dirigent für letztere Gesellschaft ist v. Bermuth, zum Concertmeister der begabte Componist und Violinspieler Joseph Huber, gegenwärtig mit einer Oper, „Die Rose vom Libanon", beschäftigt, gewählt.

Die Stadt Chemnitz gehört noch zu den wenigen Städten, in welchen in den evangelischen Kirchen die Tonkunst nicht bloss durch den Choralgesang der Gemeinde, sondern auch durch die Aufführung von geistlicher Musik durch einen städtischen Kirchenmusik-Sängerchor zur Erbauung beim Gottesdienste mitwirkt. Daselbst kommen während der drei letzten Monate des laufenden Jahres in der St. Jakobi- und St. Johanniskirche folgende Werke zur Aufführung:

Den 2. October. Der VI. Psalm von Th. Schneider. Chor *a capella* von G. Nebling. — Den 9. October. Chor von M. Hauptmann. Chor von Händel. — Den 16. October. Chor von M. Hauptmann. Chor von Händel. — Den 23. October. Schlusschor aus dem 42. Psalm von F. Mendelssohn. Chor von F. Möhring *a capella*. — Den 30. October. Dasselbe (mit Wechsel der Kirchen). — Den 31. October. Reformationsfest. Figurirter Choral mit Orchester: „Ein' feste Burg", von O. Nicolai. Chor von J. S. Bach *a capella*. — Den 6. November, *Gloria* aus der Messe von Rob. Schumann. Motette von Joh. Brahms *a capella*: „Es ist das Heil uns kommen her". — Den 13. November. Dasselbe. — Den 20. November. Chor: „Selig sind die Todten", von A. W. Bach. — Am ersten Weihnachtstage. Der 24. Psalm nach Herder's Uebersetzung von F. Schneider (2 Soli mit Chor. Fuge: „Jehovah, der Götter Gott"). Chor: „Vom Himmel hoch", von C. F. Richter *a capella*. — Am zweiten Weihnachtstage. Dasselbe.

Am 24. September trat der geschäftsführende Ausschuss des deutschen Sängerbundes mit dem dresdener Local-Fest-Ausschusse zu gemeinsamer Berathung der Grundzüge des im künftigen Jahre in Dresden abzuhaltenden allgemeinen deutschen Sängerfestes zusammen. Die Vorschläge, welche der geschäftsführende Ausschuss des deutschen Sängerbundes dem Fest-Ausschusse gemacht, fanden als Haupt-Grundzüge für das erste Bundesfest des deutschen Sängerbundes allseitige Annahme. Danach wird das erste Bundesfest des deutschen Sängerbundes am 22. Juli 1865 in Dresden gehalten und 3—4 Tage dauern. Zur Theilnahme berufen sind die Mitglieder des deutschen Sängerbundes, ausser denselben die österreichischen, am Eintritte in den Bund noch verhinderten Sängerbünde; Einzelvereine nur, sofern ihnen der Eintritt in einen Bund unmöglich ist; unbeschränkt: die deutschen Sängervereine im Auslande. Der eidgenössische Sängerverein wird zum Feste geladen. Die definitive Feststellung derjenigen Piecen, welche in das Programm der musicalischen Aufführung aufzunehmen, ist der Musik-Commission zu überlassen. Die Preisrichter-Commission, welche die auf dem Wege der Concurrenz einlaufenden Compositionen zu prüfen hat, besteht aus Musik-Director Otto, Hof-Capellmeister Dr. Rietz und Hof-Capellmeister Abt. Wettgesang und Preisvertheilung findet nicht Statt. Einzelgesänge von Sängerbünden oder Einzelvereinen (mit der Minimalzahl von 60 Sängern) sind zugelassen. Mit dem Feste ist ein Sängertag des deutschen Sängerbundes (Abgeordneten-Versammlung) verbunden.

Wien. Ander's Wiederauftreten als Arnold in „Tell" gestaltete sich zu einem Feste, aber mit wechselndem Charakter. Man begrüsste sein Erscheinen äusserlich mit langanhaltendem, rauschendem Beifall, innerlich mit der Hoffnung, den langentbehrten Liebling so gekräftigt zu finden, um des Genusses seiner Leistungen nunmehr häufiger theilhaftig zu werden. Das Beglückwünschungsfest verwandelte sich indessen bald in eine Abschiedsfeier, denn nach wenig Tacten seines Gesanges durfte man sich keiner Täuschung über die Nothwendigkeit hingeben, sich in den Gedanken einer abermaligen zeitlichen Trennung zu fügen, um diesen trefflichen Künstler nicht für immer zu verlieren. Es ist übrigens ein Irrthum, wenn man glaubt, Ander's Stimme sei geschädigt, und einem mit nur einiger Maassen psychologisch geschärftem Blicke begabten Beobachter konnte es nicht entgehen, dass der Sitz des Uebels anderswo zu suchen sei, als in der Kehle dieses Sängers. Seine Stimmmittel sind heute thatsächlich nicht um ein Jota anders, als sie vor drei bis vier Jahren gewesen sind. Er hat sein hohes *A* und *B*, wie er es vordem gehabt hat, ja, Kenner des Gesanges werden gefunden haben, dass Ander die Töne jetzt freier anschlägt, als früher, wo er sie grösstentheils im Halse bildete. Aber wenn Ander heute auch Wachtel's Riesenstimme besässe, so würden die Wirkungen seines Gesanges nichts desto weniger problematisch bleiben, so lange er ein Raub nervöser Aufregungen ist, die, zeitweise bis an die Bewusstlosigkeit gränzend, ihm die Herrschaft über seine Mittel völlig entziehen. Vollständiges Heraustreten aus der Atmosphäre des Theaters für längere Zeit, Ort- und Luftveränderung können allein die sein Wirken alterirenden Mächte beschwichtigen.

Die Unverschämtheit, mit der einige hier erscheinende lithographirte Correspondenzen Lügen verbreiten, ist sattsam bekannt. Am frechsten aber treibt der hier erscheinende lithographirte „Bote aus der Theaterwelt" das Handwerk. Derselbe hat in der letzten Zeit über eine ganze Reihe von schauerlichen Unglücksfällen und anderen Vorfällen auf verschiedenen Bühnen berichtet, die durch wiener und später durch auswärtige Blätter veröffentlicht wurden und nun sämmtlich als kecke Erfindungen bezeichnet werden, die wir hier berichtigen. So ist die Geschichte von einer in der Nähe von Zürich auf dem See Statt gefundenen Vorstellung eine Lüge — die Nachricht von einem schrecklichen Unglücke im Theater zu Magdeburg ist erfunden — und nonostens wird auch die umständliche Beschreibung einer „Keilerei im Orchester zu Karlsruhe" vom Director Eduard Devrient einfach als Lüge bezeichnet.

Das vollständige Programm der diesjährigen „Philharmonischen Concerte" umfasst nachstehende Compositionen: Suite in *D*, Violin-Concert von Bach; Ouverture, Op. 115, und Sinfonieen Nr. 1, 5, 8 und 9 von Beethoven; Trauerspiel-Ouverture (neu) von Bargiel; Ouverture „*Jota aragonaise*" (neu) von Glinka; Sinfonie in *D* von Haydn; Sinfonie in *A-moll*, Sommernachtstraum, Walpurgisnacht, Ouverture zu Athalia und Ouverture zu Meeresstille von Mendelssohn; Sinfonie Nr. 3, Ouverture zur Braut von Messina (neu), Ouverture zu Manfred von Schumann; Suite (neu) von Esser; Sinfonie in *C* von Mozart; „Tasso" (neu) von Liszt; „Die Nixen" (neu) von Rubinstein; Aufforderung zum Tanze von Carl Maria von Weber, instrumentirt von Hector Berlioz; Jagd-Ouverture von Méhul; Concert-Ouverture von Louis Spohr.

Die Firma C. A. Spina in Wien bereitet eine neue, kritisch revidirte Ausgabe mehrerer Compositionen von F. Schubert vor. Herr Hof-Capellmeister J. Herbeck, dessen Verdienste um Schubert schon so vielfache Anerkennung gefunden haben, hat die Redaction derselben übernommen. Auch das Oratorium „Lazarus" befindet sich bereits im Stiche.

Am 15. September wurde zu Neapel der erste musicalische Congress von Italien eröffnet. Es hatten sich von auswärtigen Städten mehr als hundert Mitglieder musicalischer Akademieen und Conservatorien eingefunden, darunter auch Mercadante, der erblin-

dete Nestor der italiänischen Musiker. Der provisorische Alters-Präsident Fioravanti eröffnete die Sitzung. Maestro Taglioni las hierauf eine Abhandlung über die Zustände der gegenwärtigen italiänischen Musik und über die Mittel zur möglichsten Hebung der Kunst, und schlug dem Congresse folgende drei Gegenstände zur Erwägung vor: Aufmunterung talentvoller Componisten, Neuerrichtung und Umgestaltung der musicalischen Anstalten, Gründung einer allgemeinen Gesellschaft zu gegenseitiger Unterstützung unter den Pflegern der musicalischen Wissenschaft und Kunst. Auf Taglioni's Vorschlag wurde Mercadante einstimmig und mit Beifall zum Ehren-Präsidenten ernannt. Sodann sprach der Präfect von Neapel, d'Afflitto, und ermahnte zu gemeinsamen Bestrebungen, um für Italien den musicalischen Primat wieder zu erringen, den es im vorigen Jahrhundert besass. Taglioni wurde zum wirklichen und Beretta zum Vice-Präsidenten erwählt. Während der Wahlen traf ein telegraphischer Gruss vom Maestro Pacini ein, welcher mit gebührendem Danke erwiedert wurde. Am 16. Abends fand sodann die erste Sitzung Statt. Am 17. war Privat-Concert, wobei der Rossini-Chor Mercadante's zur Aufführung kam; die grosse öffentliche Akademie sollte wahrscheinlich erst am 30. September Statt finden. Die Anregung zu diesem Congresse ging von Ferd. Buonamici, dem Gründer des musicalischen Vereins gleichen Namens, aus.

In London fand kürzlich eine interessante Versteigerung Statt, bei welcher mehrere Sammlungen von Madrigalen, deren Ursprung, sowohl Gedichte als Musik, bis in die Zeit der Königin Elisabeth zurückfällt, dem Meistbietenden für die Summe von 200 Pf. Sterl. (2400 Fl.) zugeschlagen wurden. Bemerkenswerth ist, dass die nämlichen so höchst interessanten Exemplare im Jahre 1777 für die Summe von 3 Pf. 10 Sh. (42 Fl.) ebenfalls öffentlich verkauft wurden.

Eine Componir-Maschine. Bekanntlich befassen sich die Techniker bereits seit längerer Zeit mit der Erfindung einer Componir-Maschine, d. h. einer Maschine, welche dem Componisten es ermögliche, seine musicalischen Gedanken, denen er durch das Clavier Ausdruck verleiht, in sichtbaren Zeichen zu fixiren. Nachdem alle bisherigen Experimente dieser Art misslungen waren, soll es dem seit einigen Jahren in Paris ansässigen Pianisten und Componisten J. F. Endres aus Mainz — derselbe ist Musik-Director der deutschen Liedertafel in Paris — geglückt sein, eine Vorrichtung zu erfinden, welche dem angestrebten Zwecke nicht bloss entspräche, sondern so weit darüber hinausginge, dass die Tragweite ihrer Wirkung noch gar nicht zu berechnen wäre. Die in Rede stehende Componir-Maschine, deren innere Organisation noch Geheimniss ist, lässt sich an jedem alten und neuen Tasten-Instrumente, wie Orgel, Clavier u. s. w., mit geringer Mühe und wenig Kosten anbringen, ohne dem Instrumente selbst die geringste Beeinträchtigung zuzufügen, und ist, obgleich für beliebig viele Octaven berechnet, doch von so geringem Umfange, dass man sie unter oder hinter dem Instrumente ganz verbergen kann. [?] Vom innerlichen Mechanismus abgesehen, bestehen die äusserlich zur Erscheinung kommenden Vorrichtungen der Maschine darin, dass ein etwa zwei Zoll breiter Streifen gewöhnlichen Papiers ohne Ende an der einen Seite sich in die Maschine hineinrollt und an der anderen Seite roth liniirt und mit Notenzeichen u. s. w. schwarz bedruckt wieder zum Vorscheine kommt. Die Maschine gibt jede Note auf oder zwischen den Linien an, welche auf der Taste angeschlagen wird, und zwar nicht bloss deren Benennung, *c d e* u. s. w., sondern auch deren Zeitwerth in den üblichen gewöhnlichen Schriftzeichen (Notenköpfen), d. h. sie druckt die Note in der Form einer 1/32, 1/16, 1/8, 1/4, 1/2 und ganzen Note, gibt an, ob dieselbe punktirt ist oder nicht, markirt die Pausen, die Forte und Piano, wo das Pedal wirkt und zu wirken aufhört, zeichnet die Tactstriche, mit Einem Worte, schreibt die Musikstücke nieder, so dass der Feder fast keine Nachhülfe übrig bleibt. Jeder Bewegung des Spielers willig wie die Finger seiner Hand Folge leistend, bewegt sich der Mechanismus in 2/4- oder 3/4-Tacten (alle anderen Tactarten lassen sich auf diese zurückführen) und eilt oder zögert nach Belieben. Aber mehr noch, dieselbe transponirt auch augenblicklich jedes Musikstück aus der einen in die andere Tonart. [!] Ermöglicht so dieser Mechanismus dem Componisten, seine Phantasieen und musicalischen Gedanken sofort in den gewöhnlichen Zeichen zu Papier zu bringen, so gestattet derselbe ausserdem, von jedem Musikstücke sofort Copie zu nehmen, für Instrumental-Musik die einzelnen Stimmen aus der Partitur auszuschreiben, die Schüler zu controliren, ob sie richtig spielen (denn sie markirt jeden Fehler) und ob sie gewisse Stellen so und so viel Mal geübt haben, dem Tauben, zu sehen, was er gespielt, und dem Lehrer, ohne dass er neben dem Schüler sässe (also *par distance*), Unterricht zu geben u. dgl. mehr. Wenn die neue Erfindung sich in Allem bewähren sollte, woran nach den gemachten Experimenten kaum zweifeln kann, so wird durch dieselbe jedenfalls eine Art von Revolution in der musicalischen Welt hervorgerufen werden. (??) (K. Z.)

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff*. — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 42. **KÖLN, 15. October 1864.** **XII. Jahrgang.**

Die musicalischen Instrumente.

(Schluss. S. Nr. 41.)

A. Blas-Instrumente, *Inflatilia, Pneumatica, Instrumens à vent, Stromenti da fiato, da vento.* Der Klang entsteht, indem eine in einer festen Röhre von Holz, Metall oder anderem widerstandsfähigen Material befindliche Luftsäule durch Anblasen in Schwingungen gesetzt wird. 1) Das Anblasen geschieht auf zweierlei Weise: *a)* mit dem Munde, wie bei allen Blas-Instrumenten des Orchesters; *b)* durch Einführung mittels eines Blasbalges aufgesogener und comprimirter Luft in die Röhre, wie bei allen Orgelpfeifen.—Der Theil des Instrumentes, durch den die Luft in die Röhre hineingeblasen wird, heisst 2) Mundstück. Bei den Blas-Instrumenten ist es entweder *a)* ein einfaches Loch, Mundloch (Flöte); oder *b)* ein aus zwei beim Anblasen oscillirenden Rohrblättchen bestehendes Röhrchen, doppeltes Rohrblatt-Mundstück genannt (Oboe, Fagott), bei älteren Instrumenten (z. B. Schalmey) in einer Kapsel mit Mundloch eingeschlossen; *c)* ein Mundstück mit fester Oberlippe und einfachem Rohrblatte, Schnabel genannt (Familie der Clarinette); *d)* ein kesselartig ausgetieftes Metall, Kessel genannt (Hörner, Trompeten u. s. w.); *e)* ein gedrehtes Röhrchen (Zinke, Serpent). Bei den *f)* Orgelpfeifen tritt der Wind entweder nur durch eine einfache Oeffnung in den unteren Theil der Pfeife (Fuss), entweicht dann theils durch den Aufschnitt und setzt theils die im Körper befindliche Luftsäule in Schwingungen (Flötenwerke), oder bringt, indem er durch den Stiefel und das Mundstück in den Pfeifenkörper dringt, eine im Mundstücke eingefügte Metallzunge in Oscillation (Rohrwerke). — 3) Die Röhre der Blas-Instrumente ist bestimmt, entweder *a)* stets nur einen und denselben Ton (ihren Grundton) zu geben, wie die Pfeifen der Panspfeife und Orgel (Regale, Positive), deren Mannigfaltigkeit an Tönen durch eine entsprechende Anzahl Pfeifen (für jeden Ton eine Pfeife) hervorgebracht wird; oder es werden in ihr *b)* mannigfaltig verschiedene Töne erzeugt, wie bei allen Orchester-Blas-Instrumenten. — 4) Tonlöcher. Sämmtliche Röhren, welche stets nur denselben Ton geben, haben keine Tonlöcher; die zur Erzeugung mehrerer Töne bestimmten theils ebenfalls keine, theils sind sie mit solchen versehen. An Blas-Instrumenten *a)* ohne Tonlöcher wird die Tonverschiedenheit entweder durch Verschiedenheit der Lippenschwingungen beim Anblasen allein (Natur-Horn, -Trompete), oder unter Beihülfe von Zügen (Posaune) und Ventilen (Ventil-Hörner, -Trompeten), welche die Länge der Röhre verändern, hervorgebracht. An Blas-Instrumenten *b)* mit Tonlöchern (Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott) wird durch Oeffnung derselben die Röhre verkürzt, folglich der Ton erhöht; ausserdem entstehen die höheren Octaven durch Ueberblasung. Die Tonlöcher sind theils offen, theils mit Klappen gedeckt. — 5) Das Material, woraus die Orchester-Instrumente gearbeitet sind, ist theils Holz (Holz-Blas-Instrumente), theils Metall, Messing (Blech- oder Messing-Instrumente). Die Orgelpfeifen bestehen theils aus Holz, theils aus reinem und theils aus mit Blei legirtem Zinn (Orgelmetall). Auf die Klangfarbe sowohl der Blas-Instrumente als Orgelpfeifen ist das Material von mitwirkendem Einflusse, hauptsächlich durch seine härtere oder weichere Beschaffenheit. Holz befördert einen sanfteren, Metall einen schärferen und durchdringenderen Klang, und die verschiedenen Abstufungen der Härte und Weichheit des Holzes und Metalles ziehen ähnliche Klang-Unterschiede der daraus gefertigten Röhren nach sich. Auch die innere Oberfläche der Röhre hat Einwirkung auf die Klangfarbe; je glatter sie ist, desto unbehinderter die Luftschwingung und desto reiner und schärfer der Klang, während hingegen eine rauhe Oberfläche die Schwingungen hemmt und die Reinheit und Helligkeit des Klanges beeinträchtigt. — 6) Der Form nach ist die Röhre sehr verschieden: gerade,

im Winkel zusammengesetzt (gekröpft), einfach, doppelt, bei den Blech-Instrumenten mehrfach im Cirkel zusammengewunden oder in anderen Formen vielfach durch einander geschlungen. Bei den meisten Orchester-Blas-Instrumenten erweitert sie sich an der Mündung zu einem Schallbecher (Stürze), der besonders bei den Blech-Instrumenten breit ausladet, ein wesentlich resonanzgebender Theil und auf die Klangfarbe von Einfluss ist. Orgelpfeifen sind an Form cylindrisch (prismatisch), oder nach der Mündung conisch sich erweiternd, oder oben enger als am Aufschnitte; ferner an der Mündung ganz offen, ganz gedeckt oder halb offen (halb gedeckt). — 7) Mittels einer Claviatur gespielt werden von Blas-Instrumenten nur Orgel, Positiv, Regal; ausserdem auch die Physharmonica, welche man, wenngleich ihre Töne nicht in Röhren, sondern nur durch freischwingende Zungen entstehen, doch zu den Blas-Instrumenten rechnen muss, da ihre Zungen ebenfalls durch einen Luftstrom intonirt werden.

B. Saiten-Instrumente, *Instrumenta enchorda, Fidicinia, Stromenti da corde (per la tensione), Instrumens à cordes.* Der Klang entsteht, indem durch Schlagen, Streichen oder Reissen in Vibration gesetzte Saiten die Luft zu ähnlichen Schwingungen veranlassen; der Resonanzkörper des Instrumentes verstärkt den an sich fast unhörbaren Saitenklang. Sie zerfallen 1) nach der Art ihrer Tonbestimmung in Instrumente *a*) mit Griffbrett; der Spieler bestimmt den Ton, indem er die Saite mit einem Finger der linken Hand fest gegen das Griffbrett drückt und einen dem gewünschten Tone entsprechenden Theil derselben abgränzt (Violine, Laute, Guitarre u. s. w.); *b*) ohne Griffbrett; die Saiten erklingen stets nur ihrer ganzen Länge nach, es wird nur von ihrem Grundtone Gebrauch gemacht (Hackbrett, Pianoforte). — 2. Nach der Art, wie ihre Saiten in Schwingungen gesetzt werden, in mehrere Classen. Die Saiten werden *a*) mit einem Bogen gestrichen, Bogen- oder Streich-Instrumente, *Stromenti d'arco*; dahin gehören alle Arten der Geige, ferner auch die mit Streich-Mechanismus und Claviatur versehenen Bogenflügel und Geigen-Claviere. *b*) Mit den Fingern oder einem Plectrum gerissen oder geschnellt, wie bei der Laute, Harfe, Cither und ihren Arten; ferner beim (jetzt nicht mehr gebräuchlichen) bekielten Flügel. *c*) Durch einen Schlag mit einem festen Körper zum Klingen gebracht (krustische Saiten-Instrumente, *krusis, pulsatio*), und zwar mittels Tangenten (Clavichord), eines Hammerwerkes (Pianoforte oder Hammer-Clavier) oder Klöppel (Hackbrett, Pantaleon). Tangenten und Hämmer beim Clavichord und Pianoforte werden durch einen Claviatur-Mechanismus von unten gegen die Saiten geschnellt, die Klöppel beim Pantaleon und Hackbrett mit der freien Hand geführt, der Schlag erfolgt von oben. Beim Flügel mit Anschlag von oben, so wie beim Pianino wirkt der Hammer ebenfalls senkrecht gegen den Steg. *d*) Durch einen natürlichen oder künstlichen Luftstrom in Oscillation versetzt (Aeolsharfe, *Animo-chorde*), und endlich *e*) mittels eines Bogen- und Hammerwerks gleichzeitig in sich vereinigenden Mechanismus intonirt (Bogen-Hammer-Clavier).

C. Schlag-Instrumente, *Instrumenta percussa, pulsatilia, Stromenti per la percussione (da percossa), Instrumens à percussion.* Stäbe (Triangel, Holzharmonika, Stahlspiel), Platten, Becken, Glocken von Metall und Glas, über hohle Körper oder Ringe gespannte Membrane (Pauken und Trommel, Tambourin) werden durch Schlagen mit einem Hammer oder Klöppel zum Klingen gebracht. Die Becken werden zusammengeschlagen, bei anderen Percussions-Instrumenten wird auch ein Theil mit dem anderen in schnelle und kräftige Berührung gebracht (Castagnetten, die Ringe des Sistrum und Schellenstabes durch Rütteln). Die meisten Schlag-Instrumente, mit Ausnahme der Pauken, gestimmten Platten, Glocken, Gläser u. dgl., erzeugen nur unbestimmte dröhnende, klirrende, klappernde u. dgl. Schalle, nicht messbare Töne, ihre Verwendung kann daher meist nur eine rhythmische sein. Die Pauken hingegen haben bestimmbare Töne, und andere, wie die Glocken-, Stahl- und Glasspiele, so wie die Strohfiedel, haben vollständige Tonleiter, gestatten daher Ausführung von Melodieen und Zusammenklängen.

D. Schliesslich bleibt noch jene Gattung von Instrumenten zu erwähnen, welche von den voranstehend genannten in der Klangerzeugungs-Art abweichen, ungeachtet ihre Klangkörper dem Wesen nach unter diesen schon vorkommen. Ihre Töne werden an Scheiben, Glocken, Cylindern oder Röhren von Glas, jedoch nicht durch Schlagen oder Blasen, sondern durch Friction, Streichen mit dem benetzten Finger oder einem dessen Stelle vertretenden Mechanismus hervorgebracht. Dahin gehören Harmonika, Euphon und Clavicylinder, von denen übrigens die letzteren beiden niemals weiter verbreitet gewesen und gegenwärtig fast vergessen sind; nur die Harmonika ist hier und da noch zu finden, aber auch ziemlich selten *).

*) Es ist uns aufgefallen, dass bei den für diesen ganzen Artikel als Hülfsmittel angeführten Werken das treffliche Buch von F. Zamminer: „Die Musik und die musicalischen Instrumente", Giessen, 1855, nicht angeführt worden und dem Anscheine nach vom neuen Herausgeber auch gar nicht benutzt worden ist.
Die Redaction.

Das Musikfest in Birmingham.

(Schluss. Vgl. Nr. 40.)

Der Stoff zu Costa's Oratorium ist aus dem zweiten Buche der Könige, Cap. 5, genommen. Der syrische Feldhauptmann Naaman (Naeman) wird durch den Propheten Elisa vom Aussatze geheilt auf Veranlassung „einer kleinen Dirne, welche die Kriegsleute aus Israel weggeführt hatten und welche im Dienste des Weibes von Naaman war". Diese Kleine hat der Verfasser des Textes „Adah" genannt und der Componist hat eine schöne Sopran-Partie für sie geschrieben, gewiss nicht, ohne die Sängerin derselben, Adelina Patti, stets dabei im Sinne zu haben. Naaman ist Tenor (Sims Reeves), seine Gattin Timna Alt (Madame Sainton), Elisha der Prophet Bass (Herr Santley).

Dass die Composition das erste Oratorium Costa's („Eli") übertrifft, ist richtig, indessen ist damit noch nicht gesagt, dass sie einen so schlagenden Beweis von dessen Talent gibt, wie die Aufnahme, welche sie beim Publicum fand, und die Kritik der Berichte über das Fest in öffentlichen Blättern vermuthen lassen. Es ist gewiss eine gute Seite des Charakters der Engländer, dass sie für das einmal Liebgewonnene, zeige es sich, wo es wolle, eine dauernde Anhänglichkeit und wahre Pietät zeigen; dies muss man aber auch auf dem Gebiete der Kunstleistungen mit in Anschlag bringen, wenn man von ihrem Enthusiasmus für Künstler, wie z. B. noch jetzt für Mario, die Grisi u. s. w. liest, und auch bei der Aufnahme von neuen Werken der Tonkunst ist stets ein Theil der Begeisterung auf Rechnung des Wohlwollens zu setzen, welches die Zuhörer nicht nur für National-Componisten, sondern auch für diejenigen Musiker hegen, die, obwohl Fremde, durch langjährige Wirksamkeit gewisser Maassen nationalisirt worden sind, wie Costa, Benedict und Andere, und die sie, wie ehemals und noch jetzt den grossen Händel, als ihres Landes Eigenthum betrachten. Damit wollen wir aber das Verdienst Costa's in seinem neuen Oratorium nicht schmälern, zumal da die richtige Würdigung des Geschmacks desjenigen Publicums, für welches man zunächst schreibt, und die Berücksichtigung desselben durchaus keinen Tadel verdient, obwohl die deutschen Kritiker meist nur allzu geneigt sind, die Werke der Ausländer mit dem Maasse zu messen, welches bei ihnen selbst und bei ihrem Publicum gilt. Dass Costa ein Werk von grosser Originalität schreiben werde, hat wohl Niemand erwartet; dass er aber bei der Beschränktheit seiner Zeit durch die Directions-Geschäfte in London dem Auftrage des Fest-Vorstandes nachkommen und ein so umfangreiches Werk, das zum Theil in strengem Stil geschrieben ist, liefern konnte, verdient alle Anerkennung. Wenn wir sagen: in strengem Stil, so bezieht sich das im Allgemeinen auf den Anschluss an Mendelssohn's Formen in fugirten Sätzen, wie sie in dessen „Paulus" freier auftreten, als im „Elias". Solcher polyphonen Chöre hat der „Naaman" am Schlusse jedes Theiles. Auch fehlt es nicht an einem heidnischen Chor, in welchem die Syrer den Gott Rimmon anrufen, der mit Baal einige Aehnlichkeit haben mag, woran die Stellen: „*Hear our cries!*" erinnern, noch an einigen zwischen die Handlung eingefügten Chorälen, die freilich hier noch weniger motivirt sind, als bei Mendelssohn, der sie auch nur Bach nachgemacht hat, ohne zu berücksichtigen, dass Bach in seiner „Passion" die Gegenwart einer Gemeinde voraussetzte. Der letzte Chor hat eine ausgeführte Fuge mit glänzendem Schlusse. Wenn Costa in den Chören mehr sein musicalisches Wissen und seine gründlichen Studien in contrapunktischen Formen bekundet, als das Talent der Erfindung, da diese fast ganz Mendelssohn'schen Spuren folgt, so kann man ihm dagegen in den melodischen Sätzen, in Recitativen, Arien und Ensembles eher einen gewissen Grad von Originalität zugestehen, welche einen italiänischen Charakter hat, ohne in eigentliche Nachahmung von Rossini oder gar von Verdi zu verfallen. Eine lieblich musicalische Schöpfung ist die Partie der „Adah". Der Prophet Elisa ist die hervorragendste Figur in dem Oratorium. Die Scene mit der Sunamithin, deren Sohn er wieder lebendig macht, verdankt natürlich ihren Ursprung auch der ähnlichen in Mendelssohn's „Elias", wie es denn überhaupt auffallend ist, dass Costa mehrere solcher Vergleichungspunkte mit Mendelssohn nicht gescheut, sondern, wie es scheint, fast gesucht hat. Jedenfalls ist es ihm geglückt, das Interesse des grossen Oratorien-Publicums in England durch bereits demselben bekannte biblische Scenen erregt zu haben.

Die Einnahme von der Aufführung des „Naaman" betrug 2066 Pf. St.

Ueber die Werke der beiden englischen Componisten, nämlich Smart's Cantate: „Die Braut von Dunkerron", und Sullivan's Cantate: „Kenilworth", muss ich mich auf die historische Notiz beschränken, dass sie mit Beifall aufgenommen wurden. Das Gedicht der ersteren, eine irländische Sage, nach einer älteren Ballade bearbeitet, gehört mit seinem Inhalte zu dem reichen Kreise der Undinen-, Melusinen- und Lorelei-Sagen: die Seejungfer wird für ihre Liebe zu einem Sterblichen von den Sturmgeistern zum Tode verurtheilt (!), und der Geliebte, der ihr in das Gebiet der krystallenen Fluten gefolgt ist (ohne zu ertrinken!), wird von denselben Unholden wieder an das „Gestade der Oberwelt" geworfen — worauf unten die Undi-

[*]

nen ihre Schwester und oben die Unterthanen ihren Herrn — denn er war *Lord of Dunkerron* — beweinen. Die Musik trägt durchweg das Gepräge der Nachahmung Mendelssohn's. Sehr naiv sagt ein Blatt darüber: „Dass Herr Henry Smart eine starke Sympathie für Mendelssohn hat, ist klar, doch zeigt er auch gelegentlich eine Anlehnung an Spohr, und aus diesen beiden Elementen hat er sich einen Stil gebildet, den man seinen eigenen Stil nennen kann!" — Am besten sind die malerischen Stellen im Orchester gelungen.

Der andere Componist, Arthur Sullivan, hat sich vor einiger Zeit durch seine Musik zu *The Tempest* von Shakespeare vortheilhaft bekannt gemacht. Seiner jetzigen Composition hat er (oder der Dichter) den Namen „Kenilworth" gegeben, allein sie hat es nicht mit dem Inhalt des Romans von Walter Scott zu thun, sondern nur mit dem Maskenspiel, das darin vorkommt, und da hinein sind allerlei Scenen geworfen, sogar das Zwiegespräch Lorenzo's und Jessica's aus Shakespeare's „Kaufmann von Venedig"; denn was passt nicht alles in solch einen bunten Rahmen? Uebrigens ist gerade diese letztgenannte Scene dem Componisten am besten gelungen; ausserdem sind einige Instrumentalsätze erwähnenswerth. Während des Ganzen muss man indess oft den Hut abnehmen, um alte Bekannte aus Deutschland und Frankreich zu grüssen.

So lobenswerth nun auch die Förderung nationaler Kunstbestrebungen ist, so bleibt es doch immer ein Wagniss, bei einem Musikfeste die Versuche mit dergleichen Arbeiten, die sogar öfter vom Comite bestellt werden, zu machen. Keinesfalls können sie dazu beitragen, die classische Richtung des Geschmacks festzuhalten, auf welche Englands musicalisches Publicum bisher stolz war, und nicht mit Unrecht. Soll man aber jetzt nicht auf die Vermuthung kommen, dass diese neueren Cantaten, neben den „Messias", „Elias" u. s. w. gestellt, als Concessionen zu betrachten sind, die man der Menge aus Nachgiebigkeit gegen ihr Verlangen nach anderer Musik macht? Auch englische Blätter bedauern, dass man in den Programmen sämmtlicher Festtage keinen Platz für eine Sinfonie von Beethoven gefunden hat, dessen „Christus am Oelberge" auch nur für Fräulein Tietjens eingeschoben wurde, welche freilich ein gar herrlicher „Seraph" war.

Charakteristisch ist noch, dass kein Chorist vom Comite angestellt wurde, der nicht den „Messias" und den „Elias" fest inne hatte, so dass beide Oratorien ohne Probe gesungen werden konnten. A.

Pariser Briefe.

(*Roland à Roncevaux*, Oper in vier Acten von A. Mermet.)

Den 9. October 1864.

Eine neue Oper im ersten Theater von Paris, in dem *Théâtre Impérial de l'Opéra*, ist in neuerer Zeit schon durch ihr blosses Erscheinen ein Ereigniss, denn unter den neunzig Opern-Componisten, die hier leben und schreiben, ist gegenwärtig keiner, auf den die Direction der grossen Oper ihre Hoffnungen setzen kann oder setzen mag. Begreiflich also, dass eine Neuigkeit auf dieser Bühne die höchste Theilnahme erregt und dass vollends ein Erfolg derselben ganz Paris in Bewegung setzt. Man geht hier bei solchen Gelegenheiten verschwenderisch mit den Ausdrücken der Bewunderung um. „Meisterwerk" ist das geringste Prädicat, das man der neuen Schöpfung gibt, und die Griechen konnten einen olympischen Sieger nicht mit überschwänglicheren Hymnen feiern, als ein Theil der Presse für den Dichter und Componisten der neuen Oper — denn beide sind in Einer Person vereinigt — jubelnd anstimmt. Zu seinem Preise wird Alles herbeigezogen, der Patriotismus, die Monarchie, der Prinz Humbert und was weiss ich! „Noch tönt in meinen Ohren" — ruft Méry in der *France* aus und unterzeichnet: — „den 4. October, um 4 Uhr Morgens", denn um 1 Uhr kam er erst aus der Oper — „das Triumphgeschrei der Begeisterung, welches vor einer Stunde im Tempel der Oper wie ein Orkan ausbrach. Nein, die Abnahme der künstlerischen Production ist bei uns nur eine Pause, nur ein Ausruhen von der höchsten Aufregung, der Verfall der Kunst ist eine Utopie des Pessimismus. Wenn zwei Tausend Zuhörer, die Auswahl der Welt, an ihrer Spitze der Kaiser, der Enkel des Prinzen Eugen und der künftige König von Italien, ein neues Werk mit solchem Entzücken begrüssen, so ist die Kunst nicht todt! Der Schöpfer dieses Werkes hat noch Glauben an die französische Nationalität, jenen Glauben, der Berge versetzt: er hat das Schwert Roland's in Händen, das den Granit spaltet, er versteht das Zauberhorn von Elfenbein zu blasen, dessen Ton die Nerven der Nation erschüttern wird, wenn sie nicht ganz und gar stumpf geworden sind; er wird die Oriflamme auf die Bresche pflanzen, welche Frankreich zwei Mal vor der Invasion der Sarazenen gerettet hat!" — Was sagen Sie zu dieser Art von Kritik und zu der Beweisführung für den Werth des Werkes durch die Uebertragung der *ultima ratio Regum* ins Theater? Die *France* scheint wirklich „inspirirt" zu sein, wie man annimmt, da sich die Inspiration sogar bis ins Feuilleton erstreckt. Man hat Noth, sich durch solche Uebertreibungen nicht gegen das Werk einnehmen zu lassen.

„Wer ist der Glückliche, der das Wunderwerk vollbracht hat? Wir haben seinen Namen noch nie gehört.“ So spricht die Menge, und ich mit ihr. Wir erhalten darüber folgende Aufklärung.

Mermet ist der Sohn eines höheren Officiers des ersten Kaiserreiches und war Zögling der polytechnischen Schule. Er sollte Officier werden, allein er beschäftigte sich mehr mit Flötenblasen und musicalischen Studien, als mit der Mathematik und den militärischen Wissenschaften und verliess die Anstalt, um sich der Musik, und zwar der schaffenden, der Composition, zu widmen. Nach einigen Jahren wurde auf dem Theater von Versailles eine Oper von ihm: *La Bannière du Roi,* gegeben. Sie ging spurlos vorüber. Aber am 3. Juni 1846 brachte er die biblische Oper „David“ in Paris auf die Bühne. Wiewohl sich die Sängerin Stoltz sehr dafür interessirte und eine Hauptrolle übernahm, erhielt das Werk doch nur sehr mässigen Erfolg und verschwand wieder vom Repertoire. Erst jetzt, nach achtzehn Jahren, hat Mermet das Ziel erreicht, welches er in dieser langen Zeit mit festem Vertrauen auf sich selbst anstrebte, jedoch ruhig und bescheiden, ohne sich als verkanntes Genie zu geriren; obwohl er seinen „Roland“, Text und Musik, schon seit fünfzehn Jahren fertig im Pulte liegen hatte. Wie er es jetzt dahin gebracht hat, dass die Pforten des „Tempels der Oper“ sich ihm geöffnet haben, weiss ich nicht, wohl aber, dass das Werk mit grosser Sorgfalt studirt worden und dass die Vorbereitungen und Proben desselben beinahe sechs Monate Zeit in Anspruch genommen haben.

Zum Stoffe hat Mermet die bekannte Sage von Roland's Untergang im Thale von Roncevalles oder Roncevaux genommen und ist dabei im Ganzen dem altfranzösischen Epos von Turoldus oder Théroulde gefolgt, welches als „Rolandslied“ (*Chanson de Roland*) Jahrhunderte hindurch berühmt war und in neuerer Zeit (1837) wieder herausgegeben worden ist. Historisch ist darin bloss die Niederlage der Nachhut des Heeres von Karl dem Grossen im Jahre 778. Die Sage von Roland (die übrigens mit dem rheinischen Roland auf Rolandseck nichts zu thun hat) war im Mittelalter in Frankreich, Deutschland *) und Italien verbreitet, und die Entstehung jenes Epos geht bis ins XI. Jahrhundert zurück.

Der wesentliche Inhalt des Rolandsliedes von Théroulde ist über die Niederlage in Roncevaux folgender. Olivier, einer der Paladine Karl's des Grossen, hat den Heranzug der Sarazenen unter dem Befehle **Emir Marsilie's** von Saragossa, der mit dem Verräther **Ganelon**, dem Stiefvater Roland's, im Bunde ist, erspäht, meldet ihn dem Paladin **Roland** und fordert ihn auf, den Olifant, sein Horn von Elfenbein, das man dreissig Meilen weit hört, zu blasen, auf dass Kaiser Karl, der vorausgezogen, umkehre. Roland verschmäht es, gegen die Heiden um Hülfe zu rufen. Der Erzbischof **Turpin** reitet auf eine Anhöhe und fordert die Franken zur Beichte auf, damit sie als Martyrer fallen. Der furchtbare Kampf beginnt. Hunderttausend Sarazenen werden erschlagen, aber der Emir sendet immer neue Scharen nach. Als Roland nur noch sechszig Franken um sich sieht, stösst er ins Horn, Kaiser Karl hört den Ton und eilt zurück: die Sarazenen fliehen, aber Roland ist als der letzte Franke gefallen und liegt auf seinem Schwerte Durandal, das ihm einst der Engel Michael mit der Bedingung gegeben, dass er damit unüberwindlich sei, so lange er sein Herz nicht der Liebe hingebe. Er konnte das Schwert nicht zerbrechen, so hart war es. Der Kaiser trauert um die Gefallenen, erobert Saragossa, tödtet den Emir, tauft hunderttausend Mauren und lässt den Verräther Ganelon viertheilen. Als er in Aachen zurück ist, fragt ihn **Auda** (**Alda**): „Wo ist Roland, der mir verheissen, mich zur Gattin zu nehmen?“ — „Er ist gefallen!“ antwortet der Kaiser. Alda erbleicht und sinkt todt zu seinen Füssen nieder.

Ich habe diesen Inhalt mitgetheilt, um Anlass zur Beurtheilung zu geben, wie Mermet, welcher wie Richard Wagner seinen Opernstoff aus der Sage schöpfte, diese dramatisch behandelt hat. Die oben gesperrt gedruckten Namen sind auch Personen seines Drama's, zu denen noch **Saïda**, die Tochter des Emirs, und ein junger **Hirt** aus dem Gebirge kommen.

Der erste Act spielt auf dem Schlosse **Ganelon's** in den Pyrenäen. Er ist im Begriffe, sich mit **Alda** zu vermählen, welche ihn nicht liebt, sondern für Roland nach einem Ideale, das sie sich von ihm gebildet hat, schwärmt. Die Vorbereitungen zum Hochzeitsfeste eröffnen die Scene. Ein baskischer Hirt (Tenor) tritt unter die festordnenden Landleute und Vasallen, verkündet aus abergläubischen Visionen Unglück, erzählt, dass Kaiser Karl's Zug durch die Berge bevorstehe und singt das Rolandslied.

Saïda, des Emirs von Saragossa Tochter, weilt als Gefangene auf Ganelon's Schlosse, erhält aber ihre Freiheit durch den Abschluss eines Waffenstillstandes, und bietet Alda eine Freistatt in Saragossa an, wenn sie dem verhassten Bunde mit Ganelon entfliehen wolle. Ein Ritter, vom Gewitter überrascht, begehrt Obdach. Es ist Roland. Bei Alda's Anblick fühlt er Liebe für sie, und sie vertraut

*) Das deutsche *Ruolandes Liet*, herausgegeben von **Wilhelm Grimm** mit gründlicher Einleitung (Göttingen, 1838), in den Jahren 1178—1177 von **Konrad dem Pfaffen** verfasst, später eine neue Bearbeitung vom **Stricker** (um 1230), und andere stammen alle aus französischen, namentlich nordfranzösischen Quellen. Die späteren italiänischen Rolands-Epopöen des **Ariosto** und Anderer gehören einer anderen Gattung an. Die Redaction.

ihm ihre Abneigung gegen Ganelon und bittet um seinen Schutz. Indess nahet der Augenblick der Vermählungsfeier, der Erzbischof Turpin (Bass) soll das Paar verbinden. Roland tritt als Alda's Ritter auf und fordert Ganelon zum Zweikampfe. Die Schwerter blitzen, aber der Erzbischof tritt dazwischen und trennt die Ritter, da ihr Arm jetzt allein dem Kaiser und dem Kampfe gegen die Ungläubigen gehöre, worauf der Act mit einem Grusse Roland's an die Pyrenäen schliesst.

Der zweite Act versetzt uns nach Saragossa in den Palast des Emirs. Alda und Saïda sind dort und bald erscheint Roland als Gesandter Karl's, um dem Sarazenenfürsten die Bedingungen des Friedens und der Unterwerfung vorzuschreiben. Der Emir verspricht Alles. Nach dem unvermeidlichen Ballette, denn zu Ehren Rolsnd's ist ein glänzendes Fest veranstaltet, verlässt dieser mit Alda den Palast und Saragossa. Aber Ganelon (Bass) und der Emir bleiben zurück und verabreden den Ueberfall Roland's im Thale Roncevaux; der Chor der Sarazenen singt im Vorgefühle des blutigen Kampfes schon den Franken das Grablied:

O Roncevaux,
Le vallon sombre,
Prête ton ombre
A leurs tombeaux!

Der dritte Act zeigt uns beim Aufrollen des Vorhangs das Felsenthal Roncevaux — eine prachtvoll schauerliche Decoration. Der junge Hirt erscheint wieder und singt ein Lied, ja, um den Contrast mit der finsteren Schlucht noch auffallender zu machen, ertönt ein Chor von jungen Mädchen, welche von den Bergen herabsteigen und im Thale — die Farandole tanzen, einen wirbelnden, provençalischen und baskischen Tanz, bei dem das Ballet wiederum figurirt.

Die Farandole zieht vorüber. Roland und Turpin treten auf. Der Held erzählt dem Erzbischofe, wie er durch ein Wunder zu seinem Schwerte Durandal gekommen, welches die Inschrift hat:

Je suis Durandal,
Du plus dur métal.
Sans craindre personne
Qui me portera
La victoire aura,
Son coeur s'il ne donne.

Alda, die ebenfalls gegenwärtig ist — die französischen Dramatiker haben bekanntlich ihr Publicum daran gewöhnt, nie danach zu fragen, wie diese oder jene Person, die sie in einer Scene gerade brauchen, dahin kommt! — also Alda wiederholt den letzten Vers mit Wehmuth. Roland beichtet dem Erzbischofe seine Liebe, und es folgt ein Terzett, das an den letzten Act von Robert erinnert. Stimmen erschallen aus der Ferne, „dass die Berge erbeben unter den Hufen der Rosse und dass hunderttausend Sarazenen Roncevaux umringt haben". Roland verschmäht es, in sein Horn zu stossen. Turpin besteigt eine Anhöhe und ertheilt dem knieenden Heere die Absolution. Dann erheben sich die Franken wieder und Roland stimmt ein Schlachtlied an, in welches der Chor begeistert einfällt.

Der vierte Act ist sehr kurz. Der ungleiche Kampf ist beendet, Roland steht allein noch aufrecht, um ihn die Leichen der Erschlagenen. Jetzt erst lässt er den wunderbaren Ton seines Horns erklingen, dann sagt er Frankreich Lebewohl, Alda knieet an seiner Seite, der Kaiser und sein Heer erscheinen auf den Bergen, auf des Helden Bitte ertönt im Chor das Rolandslied, er stirbt im Vorgefühle des Sieges der Franken mit dem Ausrufe: „*Montjoie et Charlemagne! En avant!*"

Man sieht, dass bei dem französischen Dichter-Componisten eben so wenig von einem eigentlichen Drama die Rede sein kann, wie bei dem deutschen; merkwürdig ist nur, dass Beide kurz nach einander, aber jeder für sich allein auf den Gedanken gekommen sind, eine dramatisirte Legende zum Stoffe einer Oper zu wählen. Richard Wagner's Begabung für dramatische Poesie steht aber jedenfalls höher, indem sowohl im Tannhäuser als im Lohengrin Elisabeth und Elsa bedeutend in die Handlung eingreifen, während bei Mermet im Grunde Roland allein das ganze Drama ausmacht und Alda mit den übrigen Personen nur Nebenrollen spielen. Ein Aneinanderreihen von Situationen ist noch lange kein Drama, und ein solches Gedicht muss einen nothwendigen Einfluss auf die Musik ausüben. Es kann allerdings in den verschiedenen Situationen Gelegenheit zu schöner musicalischer Schilderung und Darstellung derselben geben; allein da in der Handlung dramatische Entwicklung und Steigerung und vor Allem persönlich verschiedene Charaktere fehlen, so entbehrt auch die Musik der Charakteristik und wird leicht monoton. Wenngleich nun die Thatsache, dass es bei beiden Componisten nicht zu einer Charakteristik der Figuren kommt, sondern nur zu der von Situationen und Momenten, aus einer und derselben Quelle herstammt, so ist doch die Musik beider sehr verschieden, indem Mermet im Ganzen mehr auf dem hergebrachten Wege wandelt, der ihn dann freilich oft auf dürres Land führt, aber melodiöser ist als Wagner.

Eine Wahrnehmung, welcher sich jeder Musiker und eben so der gebildete Dilettant beim Anhören von Mermet's „Roland" kaum wird verschliessen können, ist die, dass der Componist nicht Herr genug über die kunstgemässe Benutzung und Entwicklung seiner Gedanken ist. Dies wird

auch in den Partieen seines Werkes, denen talentvolle Erfindung zum Grunde liegt, offenbar, aber noch weit mehr da, wo die Inspiration fehlt; im letzteren Falle ist, da er das Handwerk, durch Factur und routinirte Arbeit den Mangel an Gedanken zu verdecken, nicht versteht, das Resultat gleich Null.

Die Ouverture — nun ja, vor fünfzehn Jahren schrieb man noch eine Ouverture, und das war löblich; das ist aber auch das einzige Löbliche, was man davon sagen kann, denn gerade da, wo die Arbeit beginnt, merkt man, dass der Componist ihr nicht gewachsen ist. Der ganze erste Act hat nichts besonders Anziehendes, als allenfalls den Schluss. Die Introduction, ein Hochzeitschor, hört sich gut an; das Rolandslied des jungen Hirten sagt uns um so weniger zu, als wir, weil es auch schon in der Ouverture anklang, vermutheten, es werde sich belebend durch die ganze Oper ziehen. Eine Romanze der Saïda fällt ins Ohr, auch gegen die Arie der Alda und das Duett zwischen ihr und Roland kann man nachsichtig sein, weil sie Melodie haben, wiewohl keine tiefe. Das Quintett aber ist gar zu gewöhnlich und dermaassen auf schlecht italiänische Manier geschrieben, dass es nur ein einziges Motiv hat, welches die verschiedenen Stimmen in der Octave, der Quinte und im Unisono wiederholen. Von Charakteristik ist keine Spur da, obgleich die Freude Alda's über ihre Rettung, die verbissene Wuth Ganelon's, die keimende Liebe in Roland, das Erstaunen Turpin's und des Hirten ganz verschiedene Empfindungen sind. Mit dem Schlussgesange:

Superbes Pyrénées
Qui dressez dans le ciel
Vos têtes couronnées
D'un hyver éternel, — —
Voici venir les Francs!

den Roland anstimmt und der Chor wiederholt, erhebt sich die Musik etwas mehr, allein auch hier ist der Charakter der Melodie italiänisch, der Klang der Stimmen häufig durch Unisono verstärkt und die Begleitung im Orchester besonders durch die Harfen wirksam auf die Menge.

Auch der zweite Act hat nichts Hervorragendes; im Gegentheil ist die Musik zu dem Ballet bei dem Feste des Emirs von Saragossa geradezu trivial. Ein Duett zwischen Alda und Saïda und ein anderes zwischen Alda und Roland erheben sich nicht über das Gewöhnliche, zumal da, wenn auch die Verse, wie überall, recht hübsch sind, doch die Situation einiger Maassen ins Läppische fällt, indem Saïda der Freundin den Rath gibt, mit ihr die Kleider zu wechseln und, unter langen Schleiern verhüllt, dem Ritter ein Stelldichein zu geben, um zu erforschen, ob er sie liebe — einen Rath, den Alda befolgt, woraus denn das Duett mit Roland, das glücklicher Weise nicht lang ist, entsteht, denn der Emir kommt dazu, Alda entdeckt sich, Roland dictirt dem Türken den Frieden und erklärt, dass er Alda zum Kaiser geleiten werde! Sie gehen, und nun beginnt die oben erwähnte Verschwörungsscene. Die Recitative in derselben sind nicht schlecht und der kurze, düstere Chor: *O Roncevaux!* ist eindrucksvoll; aber das Finale endet mit einem ganz ordinären Allegrosatze.

Woher denn aber bei so bewandten Umständen der Enthusiasmus des Publicums und der Triumph des Componisten? Einzig und allein aus dem dritten Acte; die beiden ersten sind eigentlich nichts als Vorspiele, das Drama — wenn überhaupt ein Drama da ist — gipfelt sich im dritten. In diesem sind die Momente der Handlung und die Situation vor Allem überraschend grossartig und die Musik reich an Schönheiten und der Dichtung angemessen.

Wir wissen schon, dass uns der dritte Act in das düstere Thal von Roncevaux führt. Das Lied des Hirten spricht durch seine melancholische Melodie, die zu der Umgebung passt, an. Ein Marsch, der sich von leisen Klängen effectvoll zum *fortissimo* steigert, führt die Franken herbei, die Nachhut des Heeres Kaiser Karl's, das bereits voraus ist. Sie haben von der Höhe der Berge Frankreich erblickt und begrüssen es in einem frischen Chor. Die Musik zu der Farandole der Hirten und Hirtinnen ist im leichten Stile recht lebendig geschrieben. Darauf folgt die grosse Tenorscene, in welcher Roland dem Erzbischofe den Traum erzählt, durch welchen ein Engel ihn zu seinem Schwerte geführt, zugleich aber gesteht, dass er dem Gelübde, das er damals gethan, untreu geworden:

L'amour est le plus fort, il me tient enchaîné,
Par l'ange du Seigneur je suis abandonné.

Recitativ und Arie sind schön, die Melodie zu dem Spruche, der auf dem Schwerte steht, ist es ebenfalls, nur dass das Nachspiel der Clarinette nach jedem Verse eine curiose Grille ist; auch die darauf folgende ermuthigende Anrede Turpin's (Bass) ist edel und kräftig gehalten. Das Terzett, in welchem Alda für ihre Liebe, Turpin für das Gelübde spricht, fällt dagegen ab, und die gar zu grosse Aehnlichkeit mit dem Streite der Alice und Bertram's um Robert, die so weit geht, dass Turpin dem Ritter den Spruch des Schwertes vorliest, wie Alice dem Robert das Testament seiner Mutter, schadet der Wirkung gar sehr. Der Glanzpunkt der ganzen Oper ist das darauf folgende Finale. Hier ist Alles, Scene und Musik, feierlich gross und in hohem Grade dramatisch wirksam. Die Partie des Roland tritt prächtig hervor, sowohl im Beginne bei der Weigerung, durch das Horn Hülfe herbei zu rufen, als vollends am Schlusse, wo nach der Absolution der Schar der christlichen Thermopylenstreiter das kriegerische Motiv eintritt, dessen schwungvolle Melodie wie eine altfranzösische Mar-

seillaise hinreisst. Es gehört eine kräftige Tenorstimme dazu, die mit dem *h* aus der Brust den Chor dominiren kann. Gueymard ist der Mann dazu, wie ihm denn überhaupt alles Heftige und Feurige — gerade so wie dem Componisten Mermet in seiner Musik — besser gelingt, als der Ausdruck des Lyrischen. Die Wirkung auf das Publicum war in der That elektrisch und hat sich in den drei Vorstellungen jedesmal durch einen Sturm von Applaus, wie man ihn noch kaum je gehört hat, wiederholt. Bei der ersten Vorstellung liess der Kaiser Napoleon Herrn Mermet rufen und beglückwünschte ihn.

Der vierte und letzte Act ist nur eine Scene, die Sterbescene des Helden. Erst jetzt, todesmatt, stösst er ins Horn. Die Zusammenwirkung von Fagott und Ophikleïd, vielleicht auch ein Horn dazu, beim zweiten Male um einen halben Ton höher, bringt einen merkwürdigen Effect hervor. Der Abschied Roland's von Frankreich ist wohl die gelungenste lyrische Stelle in der Oper: dagegen ist das Gebet Alda's, in deren Armen er stirbt, ohne besonderen Eindruck.

Es fehlt dem Componisten nicht an Erfindungs-Talent und an dem Vermögen, grossen Intentionen dadurch musicalischen Ausdruck zu geben: aber zum vollkommenen Erfolge fehlt die Vollendung der Studien; er kennt die Hülfsquellen der Kunst zu wenig und wird desshalb oft monoton, namentlich in den Recitativen, und zuweilen beinahe trivial. Er hat Genie und Frische in den Motiven, aber das Genie der Arbeit fehlt ihm. B. P.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft führte uns Herr Woldomar Bargiel eine neue Composition, seine erste Sinfonie (*C-dur*) vor, ein bedeutendes Werk, dessen sämmtliche Sätze mit entschiedenem Beifalle begrüsst wurden und das unserer Ansicht nach einen grossen Fortschritt des reichbegabten Tonkünstlers besonders in der Beziehung bekundet, dass im Vergleich zu früheren Orchesterwerken mehr Klarheit und ungehemmter Fluss darin herrscht, ohne dass dadurch der Tiefe der Gedanken und der trefflichen Arbeit Eintrag geschieht.

Barmen. Der Wupperthaler Sängerbund feierte am 25. und 26. September in der hiesigen Schützenhalle unter Leitung des Herrn Musik-Directors Standke aus Lennep sein erstes Gesangfest. Zur Aufführung kamen: Siegesgesang aus der Hermannsschlacht von Lachner; Psalm: Herr, unser Gott! von Schnabel; O Isis aus der Zauberflöte von Mozart; Wach' auf! von Standke; Chor der Flüchtlinge aus Macbeth von Taubert; Doppelständchen von Zöllner; Lied für die Deutschen in Lyon von Mendelssohn; Andenken an die Gefallenen von Spohr u. s. w. Die Gesammt-Vorträge (es waren ungefähr 200 Sänger anwesend), so wie auch einige Einzel-Vorträge wurden im Allgemeinen gut ausgeführt und von den Zuhörern mit Befriedigung und grossem Beifalle aufgenommen. Das Orchester bestand aus der barmer Theater-Capelle und dem Musikcorps des 5. Ulanen-Regiments aus Düsseldorf.

△ **Braunschweig,** 8. October. Der Verein für Concertmusik hat für die bevorstehende Concert-Saison die Zahl der Abonnements-Concerte, welche im vorigen Jahre 12 betrug, auf 10 beschränkt, und dieselbe bereits am 27. September eröffnet. Das erste Concert, ein Sinfonie-Concert der herzoglichen Hofcapelle, brachte Beethoven's Leonoren-Ouverture in vorzüglicher Ausführung. Fräulein Sara Magnus, die schwedische, schon von ihrem früheren Auftreten hier sehr beliebte Pianistin, spielte Mendelssohn's *G-moll*-Concert, ein Phantasiestück von Jadassohn und die von Liszt instrumentirte Weber'sche Polacca in *E*, und ärntete für ihren virtuosen Vortrag reichen Beifall. Den Schluss des Concertes bildete eine Sinfonie von J. Herbeck, ein interessantes, im Ganzen etwas ernst und breit gehaltenes Werk, welches unter Leitung des Componisten in vortrefflicher Weise zur Aufführung kam und sehr beifällig aufgenommen wurde. — Die Oper brachte als Novität — etwas verspätet — Gounod's „Faust". Die Aufführung ist in jeder Hinsicht sehr gelungen zu nennen, namentlich zeichnete sich Fräulein Eggeling als Gretchen aus. Diese junge, strebsame Künstlerin, welche den vergangenen Sommer zu sehr erfolgreichen Studien bei Dupres in Paris verwandt hat, ist überhaupt eine Zierde der hiesigen Oper. Eine vortreffliche Acquisition hat unsere Oper auch in Fräulein Gindele gemacht, einem Mezzo-Sopran von edelstem Klange. Ausser diesen beiden Damen ist es besonders der erste Tenor Braun Brini, der sich des allgemeinsten Beifalls erfreut; in Partieen wie Troubadour, Arnold, Raoul u. s. w. möchte derselbe kaum einen Rivalen zu scheuen haben. Seine Höhe ist prachtvoll, sein hohes *C* wirkt förmlich elektrisirend. — Der 80. Geburtstag Methfessel's (6. October) wurde hier durch ein Concert gefeiert, an dessen Ausführung sich die hiesigen Männer-Gesangvereine, die Sing-Akademie und die ersten Kräfte der Oper betheiligten, und in welchem selbstverständlich vorzugsweise Compositionen des so seltener Geistesfrische sich erfreuenden Jubilars zur Ausführung kamen.

Das unter der Direction eines Herrn Hildebrandt stehende deutsche Opern-Unternehmen in Brüssel scheint sich eines nur getheilten Erfolges zu erfreuen. Die Mehrzahl der Künstler gehört der Mittelmässigkeit an. Eine Ausnahme macht nur Fräulein Lichtmay, die sich sofort die allgemeinste Sympathie zu erwerben wusste und als die Perle der Entreprise betrachtet wird. Einstimmig lobt man eben so ihre schöne Stimme als ihren intelligenten Vortrag. Ueber den prager Tenor Herrn Lukes, der fortwährend heiser ist, halten die Zeitungen mit ihrem Urtheile zurück, dagegen genügen die übrigen Mitglieder nur sehr bescheidenen Anforderungen, und das Ballet soll miserabel sein.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.
Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 43. KÖLN, 22. October 1864. XII. Jahrgang.

Aus Carl Maria von Weber's Briefen.

An Rochlitz.

Berlin, 14. April 1812.

Lange Zeit hat mir kein Brief so herzliche Freude gemacht, als der Ihrige vom 22. Februar, den ich den 28. erhielt. Ein doppelter Vorwurf entspringt freilich dann daraus, dass ich ihn so lange unbeantwortet liess; aber wenn man so zwei Concerte in einer weitläufigen Stadt wie Berlin zu veranstalten hat, und doch auch gern mit einer gewissen Seelenruhe sich einem solchen Briefe widmen möchte, so ist dies wohl eine kleine Entschuldigung. Ach lieber Gott! Künstlerstolz soll es sein; ja, wenn es noch das wäre! — Künstler-Faulheit könnte es eher sein, die ist es aber hier auch nicht. Eigentlich ist der verdammte Fink daran schuld. Ich wollte so gern nicht mit leeren Händen erscheinen und die Anzeige seiner Lieder beilegen, und da ich denn dazu gar nicht kommen konnte, so floss ein Tag nach dem anderen in den Strom der Zeiten dahin und ich konnte — so warm ich auch Ihr Andenken im Herzen trug, und so oft ich Ihren lieben Brief durchlas, nicht den Augenblick erhaschen, es Ihnen auch zu sagen.

— — Erst nach Empfang Ihres Briefes konnte ich einmal der Musik-Zeitung habhaft werden, wo ich mit grossem Vergnügen die ehrenvolle Erwähnung unseres leipziger Aufenthaltes von Ihrer Hand las. Leider stehe ich nun ganz allein. Bärmann hat mich seit dem 28. März verlassen — ist in seine Heimat, zu seinen Lieben und Freunden geeilt, und ich treibe mich unter fremden Seelen und Gesichtern herum — u. s. w.

Mit einem Opern-Gedichte geht es mir noch immer übel. Ihren Rath habe ich mir wohl hinter's Ohr geschrieben, aber die verdammten Dichter (nichts für ungut) sind so schwer habhaft zu werden. Herr Julius von Voss hier hat Talent und Leichtigkeit, aber eben so viel Faulheit und zehn Mal so viel Eigensinn — —.

An Danzi.

Berlin, am 14. Juli 1812.

Mein lieber, alter Freund!

Sie werden recht böse sein, dass ich Ihnen auf Ihren lieben Brief vom 3. Juni, den ich den 14. richtig erhielt, nicht eher geantwortet habe. Aber wenn ich Ihnen sage, dass ich mit dem Einstudiren meiner Sylvana beschäftigt war und noch ein paar neue Arien dazu schreiben musste, weil mir die alten nicht mehr gefielen, so werden Sie mich gewiss entschuldigen. Ich ergreife den ersten freien Augenblick, um Ihnen, mein lieber, gewiss Antheil nehmender Freund, die glänzende Aufnahme meiner Sylvana zu melden. Den 10. war sie zum ersten Male und wurde trotz aller der hunderttausend Cabalen und Verleumdungen mit einstimmigem Beifalle aufgenommen. Nach jedem Acte erscholl ein lautes: Bravo, Weber! Ich dirigirte sie selbst und sie ging vortrefflich. Ich habe sie nun zum ersten Male wahrhaft so gehört, wie ich sie mir dachte, und einige kleine Abänderungen sind ihr sehr zum Vortheile ausgeschlagen. Heute ist sie wieder. Dass Sie so fleissig sind, freut mich unendlich. Sie zahlen der Welt den Tribut, den Sie ihr, durch Ihr herrliches Talent dazu verpflichtet, schuldig sind u. s. w. Der münchener Recensent der Musik-Zeitung ist erstlich ein Rindvieh und übrigens ein Esel. Zum Glück kann man nur lachen über solches Zeug. — — Von Hiemer höre ich nichts. Ich brauche ein neues Sujet so sehr nothwendig, da ich eine Oper für das prager Theater zu schreiben habe. Ende dieses Monats verlasse ich Berlin und gehe auf zwei Monate nach Gotha zum Herzoge, der sehr gütig gegen mich ist, und wo ich viele Musse zum Arbeiten haben werde.

An Rochlitz.

Berlin, 25. April 1812.

— — Wenn ich Ihnen heute sehr zerstreut und abgerissen schreibe, so rechnen Sie dies nicht mir, sondern einem traurigen Ereignisse zu, das mich niederbeugt. Mit Ihrem Briefe zusammen erhielt ich die Nachricht von dem Tode meines geliebten Vaters, und so sehr ich bei einem 78jährigen Greise darauf vorbereitet war, so sehr hat es mich doch erschüttert. Ich stehe nun ganz allein. Und nur der Trost, hin und wieder in eines Freundes Brust zu leben, hält mich aufrecht. Sie haben vollkommen Recht, dies lange Umherschweifen macht schlecht, und so lange ich dies noch fühle, ist es gut; aber leider gibt es erstlich nur diesen Weg, sich schneller bekannt zu machen und vielseitige Bildung zu erlangen, und zweitens ist es schwer für mich, einen Wirkungskreis zu finden, wo ich wahrhaft der Kunst zum Nutzen leben kann, denn mich bloss füttern zu lassen ohne bedeutende Thätigkeit, wäre mir unerträglich. Kommt Zeit, kommt Rath. Ich gehe ruhig meinen Weg, bin so fleissig, wie möglich, und suche wenigstens, mir keine Vernachlässigung oder Versäumung zu Schulden kommen zu lassen. Alles Uebrige empfehle ich meinem Stern. Mit meiner Sylvana geht es langsam, wie hier Alles geht. Doch wird es gehen u. s. w.

An Lichtenstein.

Weimar, 1. November 1812.

Wenn ich Dir auf Deinen theuren Brief vom 5. 8^ber, den ich d. 10. in Gotha erhielt, nicht früher antwortete, so lag es bloss daran, dass ich nie eine so recht freie Minute finden konnte, wie ich sie gern habe, wenn ich recht ruhig aus mir heraussprechen und mit dem Bruder kosen will. — — Nimm mich also heute, wie ich bin: zerstreut und verdriesslich.

Ohne Ursache bin ich es auch nicht. Du weisst, dem thätigen, gern nach bestimmten Zwecken handelnden Manne ist nichts unerträglicher, als im Ganzen durch kleinliche Dinge gestört oder gedrängt zu werden. Ich habe so viele Arbeiten vor mir, dass es mir immer ganz wehe ums Herz wird, wenn ich sie überschaue, und häufig erzeugt dies eine gewisse peinliche Aufwallung, in der man am allerwenigsten etwas zu leisten im Stande ist. Ich bin ohnedies immer so gewissenhaft und auf der Folter, wenn ich arbeite; oft verzweifle ich an mir selbst und meinem Genius und glaube mich zu schwach, ein Werk nach der Grösse meiner Ansicht, meines Wunsches vollenden zu können. Nur der Gedanke, dass mir das schon oft so gegangen, dass ein glücklicher Erfolg immer noch die Pein belohnt habe, hält mich aufrecht. Ich habe nun vor allen die zwei drängendsten Arbeiten vorgenommen. Erstlich ein neues Clavier-Concert, da ich nur eines besass, und dann eine Hymne von Rochlitz, die den 1. Januar in Leipzig aufgeführt werden soll und daher spätestens im Laufe dieses Monats geboren sein muss. Eine Menge ekelhafter, zeitraubender Arbeiten hielt mich bis jetzt auf. Das genaue Durchsehen der Abschriften der zum Stich bestimmten Manuscripte. Das Aufschreiben von alten Variat. für die Grossfürstin. Eine grosse italiänische Scene mit Chören für den Prinzen Friedrich u. s. w.; alle diese Dinge fressen die Zeit. Nun, da ich eben im Zuge war und das erste Allo. des Concerto entworfen habe, bekomme ich einen schleunigen Ruf von der Grossfürstin hieher. Da das eine Brodt Sache ist, so muss ich folgen, dachte in 3—4 Tagen erlöst zu sein —ja, gehorsamer Diener, da führt der Teufel den Fürsten Kurakin herbei, natürlich wird dem die Zeit gewidmet und ich muss um so länger bleiben. Es ist zum Verzweifeln. Hier kann ich nicht arbeiten, habe kein Instrument u. s. w., werde überlaufen, und muss wieder Visiten schneiden. Die Grossfürstin will gern die Sonate unter meiner Leitung lernen, hat aber selbst schon öfter gesagt, sie glaube, sie lerne sie in ihrem Leben nicht ordentlich; und wenn sie keine Grossfürstin wäre, würde ich so frei sein, ihr vollkommen Recht zu geben, aber so — muss man sehen, wie weit man es bringt.

— —Mit voller Seele unterschreibe ich, was Du über den Menschen sagst; Du hast sehr Recht, mich zu tadeln, dass die Betrachtungen der Jämmerlichkeit im Leben noch im Stande sind, mich zu verstimmen. Aber versetze Dich auch etwas in meine Lage: bedenke dies ewige Alleinstehen. Rechne dazu Legionen der traurigsten Erfahrungen, die mitten im höchsten Glauben an gute, treue Wesen mir ihren Zweifel gewaltsam aufdrängen. — —

Deine Weigerung wegen des Abdruckes des Weberspruches billige ich ganz. Doch scheinst Du mich nicht zu verstehen, wenn Du glaubst, ich habe ihm bloss desshalb Publicität gewünscht, weil es mir lieb sein müsste, etwas über mich gedruckt zu sehen. Nein! Die Redaction der Eleg. Z. bat um die Mittheilung, nachdem sie ihn gelesen, ehe ich daran dachte, ihn dazu anzubieten. Es ist allerdings ein nothwendiges Zeit-Uebel, dass man wünschen muss, sich oft in jenen literarischen Speisezetteln als currendes Gericht, als Ragout und gar Braten mit aufgeführt zu sehen, aber glaube mir, dass ich sehr darin unterscheide, und es mir gar nicht lieb wäre, wenn Du Dich durch jenen leisen Wunsch veranlasst gefühlt hättest, wie Du mir schreibst, ein andermal etwas über mich zu sagen; ich hoffe und weiss, wir verstehen uns beide. — —

Ich bleibe bis Ende November in Gotha; ich glaube, unter uns gesagt, dass der Herzog nicht übel Lust hätte, mich bei sich zu behalten; auch in Dresden könnte ich

vielleicht eine Anstellung haben. Ob ich aber Drang dazu fühle, das ist eine andere Sache. Doch ich glaube, es würde mir beinahe schwer werden, bei bedeutenden Anträgen einen Entschluss zu fassen.

Goethe habe ich einmal recht angenehm genossen. Heute ist er nach Jena gereist, um den dritten Theil seiner Biographie zu schreiben. Hier kommt er nicht dazu. Es ist eine sonderbare Sache mit der näheren Vertraulichkeit Eines grossen Geistes. Man sollte diese Herren nur immer aus der Ferne anstaunen.

Mad. Schopenhauer grüsst Dich und Ihren Sohn. Sie macht ein angenehmes Haus und ist die Einzige, wo ich öfters hingehe. Vorgestern war ich bei Falk, der mir viele seiner neuen Gedichte vorlas, ein Cyklus unter dem Namen Seestücke. Er las nur vier Stunden hinter einander. Bei solchen Gelegenheiten wird es mir immer ganz angst, und ich griff geschwind in meinen Busen, ob ich es denn auch schon öfter so gemacht habe, und die Leute, weil ich zu viel gab, abspannte? Es kann mir wohl passirt sein; warum sollte ich besser und klüger sein, als Andere?

Nun lebe wohl, lieber Bruder. Grüsse alle Bekannten und Freunde aufs herzlichste. Weber.

An Caroline Brandt.

Tonna, 14. September 1814.

— — Das uralte Schloss, in dem ich hause und in dessen schauerlichen Gemächern, beim Klappern alter Fenster und Thüren, ich diese Zeilen schreibe, umfasst mich recht wohlthätig mit seiner Stille und gibt mir im geistvollen Umgange des Herzogs eine gewisse gemüthliche Ruhe, in der ich recht viel zu arbeiten und zu leisten im Stande wäre, wenn ich lange genug da hausen könnte und nicht gewisse anderweitige Gefühle mich hinweg landeinwärts zögen und sich gar lieblich zudringlich in alles Denken und Trachten einmischten. —

Ich kutschirte heraus mit der gewissen ängstlichen Empfindung, die ich immer habe, wenn ich Jemand lange nicht gesehen habe, und vielleicht kälter, als ich erwarten zu können berechtigt zu sein glaube, empfangen würde. Dies war nun aber hier ungegründete Furcht, denn der Herzog empfing mich so herzlich, als man nur empfangen werden kann. Nach Tische fuhr ich gleich mit ihm nach Langensalze, wo ein Naturalien-Cabinet besehen und der Thee bei einem Herrn von Seebach eingenommen wurde.

Den 13. componirte ich zwei neue Lieder, ordnete meine Papiere und brachte von 11 Uhr Morgens den ganzen Tag bis 11 Uhr Nachts beim Herzoge zu, wo natürlich auch Gurgel und Finger herhalten mussten. — —

(Mit den beiden hier so einfach erwähnten Liedern war die Blüthe aufgegangen, die der Sonnenschein des grossen National-Enthusiasmus in Berlin aus Weber's Seele hervorgelockt hatte, die neue Bahn eingeschlagen, die ihn gerader Richtung auf den Höhepunkt eines herrlichen Seitenpfades seines Talentes, an die Pforten des Ruhmes und der echtesten, wohlbegründetsten Popularität führen sollte. Es waren keine anderen als „Lützow's wilde Jagd“ und das „Schwertlied“, die wie der tönende Athemzug der Begeisterung selbst aus dem dunkeln, waldesgrünen Arbeitszimmerchen im alten Schlosse Tonna in die ideen- und thatenwogende Welt hinausbrausen sollten.)

An Rochlitz.

Prag, 14. März 1815.

— — Leier und Schwert sind meine letzten Kinder, mögen Sie Ihnen auch lieb werden. Die vierstimmigen habe ich hier im Concerte mit 16 Stimmen gegeben, wo sie grossen Enthusiasmus erweckten. Die vier mit Clavier-Begleitung sprechen sich selbst aus; nur wünschte ich, dass Sie in dem Gebete während der Schlacht in der Clavier-Begleitung nicht etwa ein Schlachtgemälde sehen sollten, nein, das Malen liebe ich nicht, aber die wogende Empfindung in der Seele des Betenden während der Schlacht, indem er in einzeln betenden, andächtigen, langen Accenten zu Gott mit gepresster Seele ruft—die wollte ich schildern. — Verzeihung, wenn ich Ihnen so etwas bemerke.

Die Gesänge des Herrn Wieck werden mir ein angenehmes Geschenk sein, denn ich halte es für einen schönsten Lohn, wenn mein Streben und Wirken ein emporstrebendes Gemüth erheben und zum Guten und Schönen zu leiten im Stande ist. Ich bitte Sie, ihm im voraus meinen besten Dank für diesen Beweis seiner Achtung zu bezeigen.

Ihre unermüdliche Thätigkeit für die Kunst durch Ihre Concerte ist wirklich bewundernswerth, und mögen nur Leipzigs Bewohner es auch gehörig zu würdigen wissen. Dass ich an meiner Symphonie Manches jetzt anders schreiben würde, das weiss Gott; ich bin eigentlich mit nichts darin ganz zufrieden, als mit der Menuette und allenfalls dem Adagio — das erste Allegro ist ein toller Phantasiesatz, im Ouverturen-Stile allenfalls, in abgerissenen Sätzen, und das Beste konnte ausgeführter noch sein. *Item*, ich schrieb sie in meinem 16. Jahre. — —

Sie können Sich darauf verlassen, liebster Freund, dass Sie bald nach Ostern eine vollständige Relation über das Wichtigste in den zwei Jahren, die ich in Prag hause, erhalten. Ich warte nur noch das Ende der zahllosen Concerte ab. Materialien habe ich liegen und Zeit ist es, dass

die Welt endlich einmal erfährt, dass Prag auch noch in der Kunstwelt lebt und zu zählen weiss.

Ich habe jetzt ein Clavier-Concert in *F-moll* im Plane, da aber die *Moll*-Concerte ohne bestimmte, erweckende Idee beim Publicum selten wirken, so hat sich so ganz seltsam in mir unwillkürlich dem Ganzen eine Art Geschichte untergeschoben, nach deren Faden die Stücke sich reihen und ihren Charakter erhalten, und zwar so detaillirt und gleichsam dramatisch, dass ich mich genöthigt sehen werde, ihnen folgenden Titel zu geben: Allegro, Trennung; Adagio, Klage; Finale, höchster Schmerz, Trost, Wiedersehen, Jubel.

Da ich alle betitelten Tonbilder sehr hasse, so wird es mir höllisch sauer, mich selbst an diese Idee zu gewöhnen, und doch drängte sie sich mir unwiderstehlich immer wieder auf und will mich von ihrer Wirksamkeit überzeugen. Auf jeden Fall möchte ich an keinem Orte, wo man mich nicht schon kennt, damit zuerst auftreten, aus Furcht, verkannt und unter die musicalischen Charlatans gerechnet zu werden. Was halten Sie davon? — —

Das Orgelspiel in America. Bericht aus Boston.

(Aus Dwight's *Journal of Music* in Boston.)

Wir haben, wie die Theater-Kritiker sagen, das Geschäft, über die Orgel-Concerte eines ganzen Monats zu berichten. Und in der That, vom geschäftlichen Gesichtspunkte aus können wir behaupten, dass unsere grosse Orgel in der letzten Zeit immer vortheilhafter gespielt worden ist. Denn die Menge von Fremden in Boston, welche nach der Saison strömen oder wieder nach Hause reisen, benutzt gern diese Mittwochs- und Samstags-Siesten, wo sie in der kühlen Musik-Halle dem majestätisch imposanten Orgelhause gegenüber sitzen und sich durch seine Hirten- und Querflöten und durch den Gesang der sentimentalen *Vox humana* angenehm einwiegen lassen, bald bei dem Klange seiner Trompeten und gewaltigen Bässe erschreckt auffahren, bald sich von der Erde und ihren Mängeln emporgetragen fühlen kann durch die fugenartigen Fluten der Harmonie. Neugierde und Liebe zur Musik locken alle Stände herbei und füllen die Halle und ihre Casse. In jedem Concerte der Monate August und September waren im Durchschnitte fünfhundert Zuhörer anwesend, meist unbekannte Gesichter, indess immerhin ein wohlgekleidetes, intelligentes und aufmerksames Publicum. Für das Geschäft ist das gut und wohl auch für die Kunst, obgleich es für diese besser sein könnte. Denn man ist freilich manchmal versucht, zu fragen, ob das Geschäft sich anmaassen darf, die Oberhand hier zu gewinnen. Wer gibt ihm das Recht, bei Aufstellung der Programme mitzusprechen? Ist es nicht untergeordneter Natur und gehört in die Küche? Müssen nicht Idealität, Kunst, Poesie, Religion, Liebe, göttliche Begeisterung die Herren des Hauses, wie die Seele Herrin des Körpers sein? Soll die Musik dem Geschäfte oder das Geschäft der Musik dienen? Willst du in deinem Hause nur Küchen, in deiner Stadt nur Läden und Lagerräume haben, oder willst du im Hause eine bequeme Wohnung, in der Stadt schöne Strassen und Plätze haben und alles dasjenige, was den höheren Zwecken des Lebens dient? Wenn wir Concerte haben, wenn wir die Gegenwart der heiligen Cäcilia anrufen, sollen wir dann unsere Herzen in die Taschen stecken und nur bezahlen, um dort zu sein? Ist es gut, ist es schön, ist es musicalisch, ist es göttlich? würden Bach oder Mendelssohn fragen, wenn sie hier sässen; aber: Wollt ihr bezahlen? fragt der Impresario. Wir haben keine Bach und Mendelssohn zu Zuhörern, sagt er, und so müssen wir durch unsere Programme einen Compromiss mit der Menge eingehen; manchmal sind sie geschickt zusammengestellt, manchmal sinnloser Mischmasch. Man muss indessen bedenken, dass diese Nachmittags-Concerte einestheils dazu bestimmt sind, die Neugierde, unsere grosse Orgel mit ihren verschiedenen Registern zu sehen und zu hören, zu befriedigen, und anderen-, vielleicht kleinerentheils, um der wirklichen Liebe zur Musik förderlich zu sein. Doch kommen wir auf die acht Concerte der vergangenen Monate zurück. In einigen waren wir nicht zugegen und können nur die Stücke und ihre Spieler anführen.

Samstag den 20. August. Herr B. J. Lang spielte Sachen von Mendelssohn, die wir schon oft von ihm gehört: die dritte Sonate (in *A*), die Ouverture aus dem Sommernachtstraum, in welcher die Violin-Principale und das tiefe Fagott voll und schön klangen, eine Auswahl aus dem „Lobgesang" und, nachdem er etwas phantasirt hatte, den „Hochzeitsmarsch".

Mittwoch den 24. August. Herr Eugen Thayer fing dieses Concert mit seinen Variationen über „Das strahlende Sternenbanner" an, und meiner Meinung nach waren die ersten die besten. Von wirklicher Orgelmusik brachte er uns Bach's grosse Passacaglia, ein Werk, mit dem Orgel-Liebhaber nie bekannt genug werden können, und (zum ersten Male) die reizend frischen und genialen Variationen in *B* von Händel. Ich glaube nicht, dass ein Einziger unter den Zuhörern war, der letztere nicht bei Weitem anziehender fand, als die Ouverture von Gounod's Mireille, welche unmittelbar vorherging und welche noch als besondere Lockspeise für dieses Concert angekündigt worden war. Es ist dies gar keine Ouverture, nur eine Art von Introduction, in welcher der dem nördlichen

Frankreich eigenthümliche sentimentale, pastorale, süssliche Charakter vorherrscht, meistens von Brummbässen unterstützt, den wir in Meyerbeer's „*Pardon de Ploërmel*", aber glücklicher bearbeitet, hinlänglich kennen gelernt haben. Dann kamen zwei französische Offertorien und zum Schlusse das Finale aus Beethoven's fünfter Sinfonie.

Den 27. August. Herr Lang spielte zuerst eine von den achtundvierzig Präludien und Fugen aus Bach's wohltemperirtem Clavier (Nr. 33 in *E-dur*), dann seine Transscription der Freischütz-Ouverture und hierauf Herrn Dresel's reizendes kleines „Schlummerlied", welches wir, obgleich in manchem Hause gern gehört, nie würdig gehalten hätten, einen Platz in einem Orgel-Concerte einzunehmen; es klang indessen mit seinen Echo-Melodieen ganz hübsch und wurde, wie es solchen Compositionen oft ergeht, stürmisch *da capo* verlangt. Rink's Flöten-Concert (erster Satz), eine Improvisation und das *Allegro assai vivace* von Mendelssohn's erster Orgel-Sonate füllten die übrige Zeit aus. Herr Lang trug sämmtliche Stücke mit musicalischem Verständnisse und Ausdruck vor.

Den 31. August. Wieder Herr Thayer mit folgendem Programm: Ouverture zu „Faust" von Gounod; Offertorium *for Cornot bassetto* von Battiste; Doppelfuge in *G-moll* von Händel; Offertorium für die *Vox humana* von Eugen Thayer; Ouverture zu den „Hugenotten" (zum ersten Male transscribirt) von Meyerbeer; Fuge in *G-moll* von Bach; Concert-Offertorium von Eugen Thayer; Passacaglia von Händel.

Den 3. September. Fräulein L. J. Frobock wurde bei ihrem Wiedererscheinen in ihrer alten Heimat im Westen bewillkommt. Wir theilen gern mit, dass sie die gewählteste Zuhörerschaft der Saison hatte, und bezeigen sowohl ihren hohen künstlerischen Eigenschaften, wie der echt weiblichen Art und Ruhe, mit der sie dieselben zur Geltung brachte, alle Achtung. Ihr Programm war folgendes: Pedal-Fuge in *G-moll* von Bach; Adagio aus der Sinfonie Nr. 1 von Haydn; Phantasie Nr. 3 von Schellenberg; Allegretto aus der Sonate Nr. 4 von Mendelssohn; Ouverture zu Oberon (transscribirt) von Weber; Idylle (transscribirt für *Vox humana*) von Lysberg; Marsch aus dem Propheten von Meyerbeer.

Den 7. September. Ein neuer Bewerber um die Gunst des Publicums machte seinen ersten Versuch auf unserer Orgel, Herr Dr. Paine, Organist an der Kirche in Chaucey Street. Er spielte Stücke verschiedenen Inhalts, doch war es gute Musik: *a.* Choral „Ein' feste Burg" von Bach, *b.* Choral in *A-moll* von Bach; Menuett von Händel; Allegro von Rinck; Pastorale von Corelli; Ouverture zu dem Occasional-Oratorium von Händel; *a.* Adagio von Bodenschatz, *b.* Arie von Beethoven; *Con Spirito* in *E-moll* von Rinck; Arie für *Vox humana*, Allegro von Händel. Gleich der Anfang verrieth Kraft; die beiden Choräle waren grossartig und erbaulich. Eine Ouverture von Händel war eine interessante Zugabe zu dem Repertoire und wurde gut gespielt, eben so das hübsche Menuett aus Samson. Die Pastorale des alten Corelli glich ganz der Pastoral-Sinfonie in dem Messias von Händel; die Familien-Aehnlichkeit war nicht zu verkennen: derselbe Rhythmus, dasselbe Tempo, dieselbe Behandlung. Die beiden Stücke von Rinck waren recht für die Orgel gemacht und geistreich; die beiden Arien gut gewählt und vorgetragen.

Den 10. September. Vergangenen Samstag hörten wir den wirklichen Paine, Herrn J. K. Paine, dessen Concert in einer der Zeitungen aus Naivetät oder Ironie dadurch empfohlen wurde, dass es nur zwei Compositionen von Bach enthalten werde! Diese zwei indessen waren gerade bewunderungswerthe Werke; aber auch die übrigen waren von künstlerischem Werthe. Präludium in *C-dur* von Bach; Sonate in *A-dur* von Ritter; Andante aus einer Sonate in *C-dur* von Mozart; Phantasie aus der „Portugiesischen Hochzeit" von J. K. Paine; *a.* Pastorale, *b.* Interludium für das Piffaro, *c. Alla Marcia,* Canzone von Bach; Arie und Chor von Gluck; Variationen über das „Sternenbanner" von J. K. Paine. Das Präludium von Bach, hier zum ersten Male gehört, ist ein kühn durchgeführtes, schönes und frisches Stück; das andere, die Canzone, mit sanfteren Registern gespielt, ist eine der lieblichsten und schönsten Melodieen von Bach, eine Weise, die recht zum Herzen geht und doch auch wieder im Fugenstil bearbeitet. Niemand spielt diese Sachen mit so viel Verständniss und Individualisirung der Stimmen, als Herr Paine. Die Sonate von Ritter ist ein sehr interessantes Werk; sie besteht aus zwei Theilen: zuerst aus einem schönen Andante in zuweilen Mendelssohn'schem, zuweilen orchestralem Stil, dann aus einer Reihe von kunstvollen Variationen über die deutsche National-Hymne, mit schönen Contrasten, episodischen Passagen und angehängten Cadenzen. Das Andante von Mozart war bezaubernd. Herrn Paine's Phantasie über die „Portugiesische Hochzeit" verlor nichts durch die verlangte Wiederholung. Ueberhaupt war dies Herrn Paine's schönstes und erfolgreichstes Concert, obgleich er zu Anfang nicht viel Kraft bekundete und man seine gewohnte Festigkeit im Tempo vermisste.

Den 14. September. Vergangenen Mittwoch spielte wieder Herr Thayer. Programm: Ouverture zu Tancred (zum ersten Male) von Rossini (!); Variationen in *B* von Händel; Grosses Präludium in *C-moll* (zum ersten Male) von Bach; Offertorium für *Vox humana* von Eugen Thayer; Concert-Offertorium von E. Thayer; Larghetto aus der zweiten Sinfonie von Beethoven; Pastorale aus Wilhelm

Tell von Rossini; Ouverture zu den Hugenotten von Meyerbeer. In der That eine sonderbare Mischung! Rossini in seiner leichten und scherzhaften Manier (?). Theater und erleuchtete Rampe! Aber wie glänzend und strahlend! Was den auf die Sinne wirkenden Reiz des Klanges betrifft, so haben wir nie eine glänzendere Combination der verschiedenen Register mit dem vollen Werke des Orchesters gehört, als die, in welche Herr Thayer die fröhlichen, lachenden Töne Rossini's kleidete. Es hielt schwer, sich zu überzeugen, dass man nicht im Theater sei, selbst als schon die schönen Händel'schen Variationen begonnen hatten. Das Bach'sche Präludium ist eines der grössten, die wir gehört haben; wer kann die Grösse und Tiefe solch eines Geistes ermessen! Seine Werke scheinen unerschöpflich, wie die Natur! Wo blieb da Rossini?

Betrachten wir noch den Schluss des Concertes und was weiter gespielt wurde, um die Neugier der Kinder in Betreff der Orgel und ihrer verschiedenen Register zu befriedigen. Offertorium über Offertorium! Das erste ist immerhin auf eine gefällige Weise zusammengestellt, um die *Vox humana* zu zeigen und die Menge zu gewinnen. Aber ein Concert-Offertorium? Ist das nicht ein Widerspruch? Ein Offertorium ist ein religiöses Opfer in der Kirche; wie würde da ein Concert-Gebet klingen?

Jahresbericht des Wiener Männer-Gesangvereins für das Vereinsjahr vom 4. October 1863 bis 7. October 1864 *).

Aus der Chronik des Vereins dürften einige Mittheilungen auch für weitere Leserkreise Interesse haben.

Erst gegen Ende Octobers 1863 erhielt der niederösterreichische Sängerbund die Genehmigung seiner Satzungen von Seiten der niederösterreichischen Statthalterei, jedoch mit Einschränkungen gerade in den wesentlichsten Punkten, da sie unter Anderem auch die organische Verbindung des niederösterreichischen mit dem allgemeinen deutschen Sängerbunde nicht gestattete. Am 15. November traten 97 Abgeordnete von 47 Gesangvereinen Niederösterreichs zur constituirenden ersten General-Versammlung des niederösterreichischen Sängerbundes in Wien unter Vorsitz des Dr. Bauer zusammen und sprachen die Constituirung des niederösterreichischen Sängerbundes aus.

In der Liedertafel zum Besten der Hülfsbedürftigen in Schleswig-Holstein am 19. December lauschte das nicht eben sehr zahlreiche, aber äusserst empfängliche Publicum den in Oesterreich bisher nur wenig bekannten Weisen des Schleswig-Holstein-Liedes, welches die Reihe der Chor-Vorträge einleitete, und verlangte dasselbe stürmisch zur Wiederholung.

Am 17. Februar fand eine Liedertafel zum Vortheile der verwundeten Soldaten der österreichischen Armee Statt, welche in künstlerischer wie in materieller Beziehung glänzend ausfiel. Gegen 1400 Personen füllten den Dianasaal in allen Räumen. Der Reinertrag dieses Unternehmens betrug die namhafte Summe von 1006 Fl. 75 Kr. öst. W.

Ein grosser Schritt zur Kräftigung des Schubert-Monument-Fonds geschah am 7. März. An diesem Tage erhielt der Verein vom Gemeinderathe der Stadt Wien die Mittheilung, dass die Commune dem Vereine zur Errichtung des Schubert-Denkmals den von ihm in Vorschlag gebrachten Platz im Stadtparke (den so genannten Zelinka-Hügel) unentgeltlich überlasse, die Anordnung der Umgebung des Platzes zur Bildung eines gehörig hebenden Hintergrundes für das Denkmal billige und dem Fonds einen Beitrag von 500 Fl. aus dem Communal-Vermögen widme. Der Schubert-Fonds hatte durch diese letzte Widmung die Höhe von 16,700 Fl. C.-M. in Werthpapieren und 526 Fl. 73 Kr. öst. W. in Baarem erreicht.

Die Zusammenstellung der Beiträge des Vereins zu künstlerischen und wohlthätigen Zwecken weist bis 1. April 1864 eine Summe von 28.178 Fl. 7 Kr. öst. W. aus.

Der Verein hatte beschlossen, die im Vorjahre begonnene Reihe der von ihm in Wien eingeführten Volks-Concerte auch in diesem Jahre wieder aufzunehmen und veranstaltete das erste am 5. Juni auf derselben Wiese, unter Mitwirkung der Musik-Capelle des Herrn J. Kaulich. Der weite Wiesenplan vor der Sänger-Tribune war von nahezu 6000 Personen besetzt, die sich durch den kurzen Regen nicht abschrecken liessen. Das Programm bestand aus 12 Nummern. Auch dieses Jahr hatte der Verein 300 Eintrittskarten dem löbl. k. k. Armee-Commando zur Vertheilung an die Mannschaft der Garnison vom Feldwebel abwärts, 60 Karten der Direction des Waisenhauses, 40 dem Blinden-Institute und 25 dem Conservatorium zur Vertheilung an die Schüler desselben unentgeltlich zur Verfügung gestellt, und hatte die Freude, zu sehen, dass von denselben sehr zahlreich Gebrauch gemacht wurde.

Vom 26.—29. Juni wohnte der Verein dem Sängerfeste in Klagenfurt, der Hauptstadt von Kärnthen, bei, wo von seinen Vorträgen besonders das Lied „An die Entfernte" von F. Schubert stürmischen Beifall erhielt.

Herrn Capellmeister Abt zu Ehren versammelte sich der rasch zusammenberufene Verein am 11. Juli zu einer Liedertafel im engeren Kreise beim „grünen Thor", bei welcher dem Gefeierten, der bei seinem Eintritte mit stürmischem Zurufe begrüsst wurde, eine Blumenlese seiner Compositionen für Chor und Sologesang geboten wurde.

*) Verfasst von Dr. Heinrich von Billing, Schriftführer.

Am 26. August waren mit einem Vergnügungszuge etwa 370 Nürnberger, Sänger und Nichtsänger, in Wien eingetroffen, deren Obmann und Leiter Herr Friedrich Schultheiss war. Der Verein, welcher sich bisher von den von mancher Seite bis zur Uebertreibung gepflogenen Empfangsfeierlichkeiten der zahlreichen Vergnügungszüge fern gehalten hatte, fühlte sich den Bürgern jener Stadt gegenüber, in deren Mauern er im Jahre 1861 die herzlichste, gastlichste, ehrenvollste Aufnahme erfahren hatte, berufen und verpflichtet, den Ankömmlingen ein Willkommen zu bieten, und ihnen eben in der Weise, wie es Sänger können, einen Beweis jenes dankbaren Angedenkens zu geben, welches sich an die altehrwürdige Noris und ihre wackeren Bürger knüpft. Mit Freuden nahmen die Nürnberger die Einladung zu einer Liedertafel im engeren Kreise an, welche der Verein zu ihren Ehren am 29. August in den Saalräumen der Dreher'schen Bierhalle veranstaltete.

Am 4. September zog der Verein zum ersten Sängerfeste des niederösterreichischen Sängerbundes. Das Concert fand in der Akademie-Winter-Reitschule Statt, die ausser der grossen Tribune für die Sänger noch Raum für 1208 Sitzplätze und etwa für eine doppelt so grosse Anzahl stehenden Publicums hatte, und begann um halb 4 Uhr mit dem „Bundesspruche", an welchen sich 6 Gesammtchöre und 19 Einzelvorträge verschiedener Vereine anschlossen. Von den beim Feste vertretenen 45 Gesangvereinen hatten 21 Solovorträge angemeldet; zwei davon, der Leopoldstädter und der Korneuburger Verein, hatten ihre Anmeldung zurückgezogen.

Die Damen Klagenfurts spendeten dem Vereine einen künstlerisch schön gearbeiteten silbernen Lorberkranz „zur Erinnerung an die genussreichen Tage des 26.—29. Juni 1864", wie die auf der silbernen Kranzschleife eingravirte Widmung besagt.

Der Verein ist in diesem Jahre, die Stiftungs-Messe nicht mitgerechnet, 14 Mal mit öffentlichen Aufführungen vor das Publicum getreten. Liedertafeln im engeren Kreise fanden fünf Statt. Sängerfahrten wurden vier unternommen, auf den Kahlenberg, nach Klagenfurt, nach Brünn und nach Wiener-Neustadt. Nach Inhalt der diesem Berichte beigefügten Programme der öffentlichen Aufführungen wurden in diesen vom Vereine allein 104, in Verbindung mit anderen Vereinen 15 Chöre gesungen, und schliessen sich daran 13 Solo-Quartette und 17 Einzelvorträge, letztere theils von Vereins-Mitgliedern, theils von geladenen Gästen ausgeführt. Unter den gesungenen Chören waren 27 Novitäten.

Die namentlichen Verzeichnisse der Mitglieder weisen eine Zahl von 238 ausübenden Mitgliedern nach, und zwar 50 erste Tenöre, 53 zweite Tenöre, 72 erste Bässe und 63 zweite Bässe. Es schieden 24 Mitglieder aus. Neu- und Wiederaufnahmen, im Sinne des im Vorjahre gefassten Vereinsbeschlusses nur auf vorzüglich wünschenswerthe Kräfte eingeschränkt, fanden 7 Statt. Zu Ehren-Mitgliedern wurden die Herren Gabriel Jessernigg, Bürgermeister, Dr. Victor Ritter von Rainer, Vorstand des Gesangvereins in Klagenfurt, und A. Methfessel in Braunschweig ernannt. Unterstützende Mitglieder hat der Verein 484, dabei 14 Damen, und unter diesen die Frau Gräfin Esterhazy und die Frau Fürstin Palm-Gundelfingen.

Der Jahres-Rechnungs-Abschluss weist einen blühenden Stand des Vereins-Vermögens nach, ja, einen blühenderen, als im Vorjahre; Cassarest für 1862—63 2352 Fl. 82 Kr., für 1863—64 3378 Fl. 99½ Kr. Dabei hat der Verein ausser den gewöhnlichen Administrations-Auslagen, ausser dem Ehrensolde für Chormeister Herbeck mit 600 Fl. öst. W. und der Pension für die Witwe eines um den Männergesang hochverdienten Componisten, noch über 2000 Fl. dem Schubert-Fonds zugewendet und 200 Fl. zur Aushülfe für die mittellosen Anverwandten dreier verstorbener Mitglieder angewiesen; ferner 364 Fl. 10 Kr. an den Hülfs-Ausschuss für Schleswig-Holstein, 500 Fl. an den Gablenz-Fonds und 506 Fl. an den wiener patriotischen Hülfsverein. — An Ehrensold für Erst-Aufführungen versandte der Verein an 22 Componisten je 1 k. k. Ducaten in Gold und 4 Ducaten an A. Methfessel.

Die Gesammt-Einnahme betrug 9557 Fl. 20 Kr., die Ausgabe 6178 Fl. 21 Kr. — Der vierte Nachweis vom 10. September 1864 über den Stand des Fonds zu F. Schubert's Denkmal ergibt an Werthpapieren 18,600 Fl. und an Baar 1170 Fl.

Unter den öffentlich vorgetragenen Novitäten wurden unter anderen F. Hiller's „Ostara" und „Osterfeier" und F. Weber's „Gondolier", Bariton-Solo mit Chor, mit besonderem Beifalle aufgenommen.

Aus Dresden.

Für die Winter-Saison rüsten sich hier schon sehr tüchtig die musicalischen Kräfte, indem die k. Capelle einen Cyklus von sechs Sinfonie-Concerten angezeigt hat, in welchem nur Orchesterwerke vertreten sind; und zwar werden als neu darin zur Aufführung kommen: Suite Nr. 2 (*E-moll*) von F. Lachner; Serenade von Mozart für Orchester, 1779 in Salzburg componirt; Sinfonie (*D-moll*) von R. Volkmann; Concert-Ouverture (*Des-dur*) von F. Hiller; Sinfonie (*A-dur*) von Reinecke; Concert-Ouverture von F. Grützmacher; Sinfonie von Th. Gouvy. Als zweites derartiges Un-

ternehmen beabsichtigt Hans v. Bronsart, vier grössere Concerte mit Solo-Vorträgen und Orchesterwerken, so wie zwei Soireen für Kammermusik zu geben, wobei aber die Solisten noch nicht mit angezeigt sind. Mittlerweile macht Ullman aus America mit seinen Patti-Concerten vom Ende dieses Monats an Dresden und dessen Umgebung unsicher. Als Anfang der Concert-Saison stehen Productionen der hiesigen k. Concertmeister Lauterbach und der Mary Krebs in Aussicht, indem Herr Hof-Capellmeister Krebs doch auch diesen Winter möglichst zeitig die Fortschritte seines talentvollen Töchterchens nicht ohne pecuniären Nutzen vorzuführen wünscht. — Auch der Pianist Taussig beabsichtigt, hier zu concertiren.

Als echt künstlerische Unternehmungen und Bestrebungen stehen im bescheidenen Hintergrunde die Productions-Abende des Tonkünstler-Vereins, die Quartett-Soireen der Herren Lauterbach, Hüllweck, Görny und Grützmacher und die Trio-Soireen der Herren Rollfuss, Seelmann und Schlick, zu denen sich voraussichtlich noch manche andere musicalische Unterhaltungen gesellen werden.

In den letzten Tagen des September waren hier die Abgeordneten des „Allgemeinen deutschen Männer-Gesangbundes" versammelt, welche den Beschluss gefasst haben, dass das nächste grosse Männer-Gesangfest vom 25. Juli 1865 an in Dresden abgehalten werden und demnächst eine Aufforderung an deutsche Componisten zur Betheiligung an Concurrenz-Compositionen ergehen soll. Alles Weitere ist dem Comite zur Ausführung überwiesen. (S. unten die Anzeige.)

Professor Faisst aus Stuttgart spielte auf der Orgel der hiesigen Kreuzkirche vor den Mitgliedern des Tonkünstler-Vereins mehrere eigene Compositionen, so wie die Sonate in *B-dur* von Mendelssohn und Passacaglia von J. S. Bach und bewährte sich sowohl als Componist wie auch als Orgelspieler als einen der tüchtigsten Meister dieses Instrumentes und rechtfertigte damit den guten Ruf, den er in Süddeutschland geniesst. (W. Rec.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Auch das mannheimer Orchester hat nun die neue pariser Stimmung adoptirt und ist dieselbe bei der Wiedereröffnung des dortigen Theaters am 7. August mit „Dinorah" zum ersten Male zur Anwendung gekommen.

Die Bayerische Zeitung schreibt aus München, 13. October: „König Ludwig hat den königlich preussischen Musik-Director in Aachen, Franz Wüllner, zum königlichen Capellmeister *extra statum* ernannt, und wird derselbe am 1. März k. J. seine Function dahier antreten, welche hauptsächlich in der Direction der königl. Vocal-Capelle (in der Hofkirche) neben General-Musik-Director von Lachner und Capellmeister Aiblinger bestehen wird."

Der bisherige Director des Conservatoriums in München hat dieser Tage ganz unerwartet sein Pensionirungs-Decret erhalten, und wurde an seine Stelle der Priester Nisel, bisher Director des Johanneums, berufen. (Nach einer anderen Nachricht, die wir aber aus äusseren und inneren Gründen nicht verbürgen können, wäre Richard Wagner zum Director des Conservatoriums ernannt!)

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 44. KÖLN, 29. October 1864. XII. Jahrgang.

Amelie Bidó.

Diese junge Künstlerin aus Ungarn, dem Vaterlande Joachim's und anderer ausgezeichneter Violinspieler, wie Auer, Remenyi, Singer u. s. w., hat sich nicht nur in Deutschland, sondern auch in Italien, Frankreich und England den Ruf einer glücklichen Nachfolgerin von Therese Milanollo erworben.

Nachdem sie im Winter des Jahres 1863 in mehreren Städten von Norddeutschland, namentlich in Hannover und Oldenburg, mit grossem Beifalle wiederholt gespielt und in Holland binnen zehn Wochen zweiunddreissig Concerte gegeben hatte, wurde ihr in Karlsbad und Kissingen die hohe Ehre zu Theil, sich vor den Majestäten von Oesterreich und Preussen hören zu lassen und die schmeichelhaftesten Beweise der Allerhöchsten Huld zu erhalten. Den Rest des Sommers brachte sie in der Schweiz auf Rigi-Schaltbad zu und gab dann in der ersten Hälfte der Saison Concerte in Bern, Zürich, Genf und anderen Städten Helvetiens. Der rauhe Winter griff jedoch ihre Gesundheit an, so dass sie beschloss, den lange gehegten Wunsch, Italien zu sehen, jetzt auszuführen, wozu denn auch ihr Arzt angelegentlich rieth.

Ende Januar 1864 machte sie die Reise über die Alpen, und der Aufenthalt in Como, der Vaterstadt der Geschwister Milanollo und Ferni, wirkte auf erfreuliche Weise belebend und erfrischend auf ihre Gesundheit, so dass sie mit erneuter Kraft ihre künstlerischen Zwecke wieder verfolgen konnte.

Von ihren Concerten in Italien erwähnen wir vorzugsweise, dass sie an drei auf einander folgenden Abenden, den 11., 12. und 13. März, in Mailand auf dem Theater Carcano und am 25. März im Theater der Scala mit glänzendem Erfolge concertirte und durch rauschenden Applaus und alle jene enthusiastischen Ovationen, welche das italiänische Publicum zu spenden pflegt, wenn es entzückt ist, auf das ehrenvollste gefeiert wurde.

Wiewohl ihr nun diese Erfolge in Mailand eine glänzende Aussicht auf eine weitere Kunstreise durch Italien eröffneten, so musste sie sich doch auf die zunächst liegenden Städte beschränken, da bereits früher getroffene Bestimmungen sie nach London riefen, um dort noch zu rechter Zeit in der Saison einzutreffen. Sie trat desshalb Anfangs April die Rückreise an, auf welcher sie in Turin noch drei Concerte (den 15., 21. und 28. April) im Saale Marchisio mit demselben Beifalle, wie in Mailand, gab und dann den Mont Cenis passirte, um über Lyon und Paris nach London zu gehen.

In Paris gab sie am 15. Mai unter Patronage der Frau Baronin Sina eine glänzende Soiree im *Hôtel du Louvre* und reiste darauf nach London.

In London erfreute sie sich der freundlichsten Zuvorkommenheit der Herren Benedict und Ernst Pauer, wurde durch sie sehr bald in die höheren musicalischen Kreise der Weltstadt eingeführt und trat schon am 18. und 24. Mai in Hanover Square Rooms in zwei Concerten auf, in denen Madame Lemmens-Sherrington sang, sodann in zwei Matineen bei der Marquise von Downshire (mit Benedict, Madame Grisi und Dr. Gunz), wo die Herzogin von Cambridge und die Auswahl der hohen Aristokratie gegenwärtig war. Durch ihre trefflichen Leistungen hatte sie einen solchen Erfolg, dass sie eine eigene Matinee veranstaltete, wozu ihr die Frau Marquise von Downshire den Concertsaal in ihrem Palais bewilligte. Noch mehr: die Matinee fand unter *the immediate Patronage of their Royal Highness the Prince and Princess of Wales*, ferner des Prinzen und der Prinzessin Edward von Sachsen-Weimar, der Gräfinnen Bernstorff und Apponyi, der Baronesse Rothschild u. s. w. am 28. Juni (Entree eine Guinee) Statt.

Die öffentlichen Blätter sprachen sich sehr günstig über die Künstlerin aus. „Fräulein Bidó", sagten z. B.

Daily News vom 29. Juni, „erinnerte uns lebhaft an das reizende Schwesternpaar Milanollo. Sie ist zum ersten Male in London während der jetzigen Season aufgetreten und gab gestern im Palais der hohen und freigebigen Beschützerin der Künste, der Frau Marquise von Downshire, ein Morgen-Concert. Sie spielte mehrere Stücke von verschiedenem Stil, zuerst Beethoven's Sonate für Piano und Violine, Op. 30 Nr. 2, mit Herrn Wilhelm Ganz, wobei wir die anspruchslose Ruhe und den classischen Tact, womit sie ihre Partie der Clavierstimme mit Ausnahme der Stellen, in denen die Violine vorherrscht, unterordnete, als ein Zeichen echt musicalischer Bildung mit grosser Befriedigung bemerkten. Darauf entwickelte sie in Ernst's Othello-Phantasie die höheren Eigenschaften und Vorzüge ihres Spiels, welches reiche Tonfülle und Kraft mit Anmuth und Lieblichkeit und tadelloser Reinheit verbindet. Sie trug die Romanze mit ergreifendem Eindruck vor und führte die schwierigen Virtuosen-Passagen mit Correctheit, Klarheit und glänzender Bravour aus. Ein Duett für Violine und Violoncell von Sivori und Seligmann über Rossini's *Mira la bianca luna,* das sie mit Herrn Paque spielte, machte einen herrlichen Eindruck. Alle Vorträge der jungen Künstlerin, welche zugleich eine sehr anmuthige Erscheinung ist, wurden mit warmem und lebhaftem Beifalle aufgenommen. Zu angenehmer Abwechselung trugen eine deutsche Sängerin, Fräulein Elvira Behrens, durch den Vortrag deutscher Lieder, Herr W. Ganz durch eine Pianoforte-Phantasie über Motive aus Nicolai's „Lustigen Weibern" und Herr Chatterton durch ein brillantes Solostück für die Harfe bei."

Am 30. Juni spielte Fräulein Bidó noch einmal in Hanover Square Rooms zugleich mit Halle, und am 13. Juli hatte sie die seltene Ehre, in den Palast der Prinzessin von Wales eingeladen zu werden, wo die hohe Frau selbst die Künstlerin am Piano begleitete und sie mit den huldreichsten Lobsprüchen beglückte.

Amelie Bidó hat sich in London mit Herrn Dr. jur. Otto Schmit aus Breslau, den sie in Turin kennen lernte, verheirathet, wird aber unter ihrem bisherigen Künstlernamen ihre künstlerische Laufbahn fortsetzen. Die Neuvermählten gehen nach einem kurzen Aufenthalte in Holland demnächst nach Nizza und nach Marseille, um sich dort nach Java und Australien einzuschiffen. Nach ihrer Rückkehr werden sie wahrscheinlich ihren festen Aufenthalt in London nehmen.

Musikbericht aus Leipzig für den Monat September.

Von Dr. Oscar Paul.

(Männergesang — Dr. H. Langer — Die Bilse'sche Capelle aus Liegnitz — Die Oper und deren Personal.)

Die Musentöchter sind aus den stärkenden Bädern zurückgekehrt, um sich in bevorstehender Saison voll Grazie und Jugendfrische in den wiedergeöffneten Concertsälen zeigen zu können. Wünschen wir vor allen Dingen, dass sie die beinahe verloren gegangenen Stimmen wiedererlangt und dieselben gehörig mit Bach'schen und Händel'schen Bildungsmitteln präparirt haben. Anders steht es mit den Musensöhnen; dieselben haben sich an Ort und Stelle, getrennt von ihren zarten Schwestern, conservirt. Sie haben sich so recht als freie Männer gefühlt und daher auch nur Männergesang getrieben. Ihr tüchtiger Leiter, Herr Dr. Hermann Langer, hat ihnen gute Bildungskost gereicht, so dass wir von wirklich erstaunlichen Fortschritten berichten können. Früher waren wir nur im Stande, den Pauliner-Verein mit seinen virtuosen Männergesang-Leistungen in den Bereich unserer Musikberichte zu ziehen; Herr Dr. Langer hat aber durch sein Talent und seine liebenswürdige Energie mit ungefähr 600 Sängern, welche die leipziger Sängergenossenschaft bilden, solche Resultate erzielt, dass wir mit Freuden die Erziehung des Volkes zur Kunst öffentlich bemerken. Gesangfeste, wie in Wurzen bei Leipzig, und andere Sänger-Zusammenkünfte bestätigten uns immer wieder das schöne Wort Moriz Hauptmann's: „Die Musik ist nicht für den Künstler und Kunstkenner ausschliesslich da, sondern für den Menschen." Da Herr Dr. Langer bereits so weit gekommen ist, mit seiner Sängerschar die Meister des sechszehnten Jahrhunderts, wie Orlandus, Palestrina, Jakob Handel u. s. w., und unsere modernen Componisten, wie Weber, Mendelssohn, Hiller, Hauptmann u. s. w., ohne merkliche Schwankungen und mit Erfassung des Geistes eines jeden Tonstückes vor einer Zuhörerschaft aus allen Ständen zur Geltung bringen zu können, so ist es die Pflicht eines Fachblattes, davon Notiz zu nehmen, welcher Pflicht wir hiermit nachgekommen sein wollen. Weitere Fortschritte unserer Sänger-Corporation werden uns gewiss zu eingehenderer Besprechung Gelegenheit darbieten.

In Bezug auf Orchestermusik sind namentlich die Leistungen des Bilse'schen Orchesters aus Liegnitz in dem Saale des *Hôtel de Pologne* während der Messe hervorzuheben. Herr Capellmeister Bilse, königlicher Musik-Director, hat ebenfalls das Bestreben, die gute classische Musik ins Volk einzubürgern, wie seine Vorführungen von Tonwerken unserer grössten Meister beweisen. Die

trefflich geschulte Capelle, welche fast zu Vergleichen mit den Orchestern grösserer Concert-Institute auffordert, ist auch ganz dazu angethan, jenes beachtenswerthe Ziel zu erreichen. Der immer volle Saal und die ruhige, würdige Haltung des gemischten Publicums kennzeichneten hier den Eindruck, welchen die prächtigen Productionen in den Herzen der Zuhörerschaft, worunter sich zuweilen die namhaftesten Künstler befanden, zurückliessen. Möge es Herrn Bilse auch in Paris vermöge seiner hohen Empfehlungen gelingen, für unsere gute deutsche Musik in weiteren Kreisen zu wirken.

Ein besonderes Interesse erregt jetzt das seit dem 1. September wieder eröffnete Theater. Das im Innern restaurirte Haus zeigt uns ein freundlicheres Gesicht, und auch die Leistungen der Oper sind bis jetzt im Ganzen weit befriedigender gewesen, als es unter Herrn Wirsing's Direction in letzterer Zeit der Fall war. Leider vermögen wir kein abschliessendes Urtheil zu fällen, weil die Engagements der einzelnen Mitglieder noch nicht festgestellt und früher öffentlich genannte Persönlichkeiten noch gar nicht zum Auftreten gelangt sind. Indem wir uns also zu einer summarischen Uebersicht genöthigt sehen, erwähnen wir, dass uns im Monat September sechs Opern: Jüdin, Freischütz, Martha, Nachtlager, Robert der Teufel und Don Juan, in neun Vorstellungen geboten wurden. In diesen Vorstellungen zeigte sich Herr Capellmeister Gustav Schmidt, Componist mehrerer mit Beifall gegebener Opern, als einen vortrefflichen Dirigenten, dessen Talent und Kenntnisse unsere Capelle, bestehend aus dem Kern des Gewandhaus-Orchesters, vollständig zu beherrschen vermögen. Daher kommt es denn auch, dass die einzelnen trefflichen Orchester-Mitglieder gern unter seiner Leitung spielen und durch Aufmerksamkeit zur Herstellung eines schönen Ensembles eifrig beitragen. Eben so bemerkbar sind die recht frischen und anständigen Leistungen des Chors, welche früher kaum zu ertragen waren. Herr Chor-Director Friedrich, ein tüchtig gebildeter Musiker, erwirbt sich durch fleissiges Einstudiren seines Sänger-Personals jedenfalls ein grosses Verdienst, welches von der Kritik uneingeschränkt anerkannt werden muss. Die weitere Thätigkeit des genannten Künstlers wird gewiss noch schöne Resultate in Bezug auf feinere Nuancirung und bessere Text-Aussprache erzielen, wobei wir uns erlauben, auf das allzu bemerkbare Hervorstossen der Stimm-Einsätze aufmerksam zu machen, ohne etwa die Präcision der Einsätze beeinträchtigen zu wollen.

Was nun das uns bekannte Personal der Solisten betrifft, so nennen wir zuerst Frau Palm-Spatzer als Recha und Donna Anna. Genannte Dame ist über ihre Blüthezeit längst hinaus, wirkt aber durch ihre tüchtige Gesanges-Technik und durch maassvollen dramatischen Vortrag noch so, dass ihr die Anerkennung des Publicums selten fehlt. Leider vernehmen wir, dass die jedenfalls hervorragende Künstlerin im Hinblicke auf das Abendroth ihrer Künstler-Laufbahn nicht engagirt worden ist. Ein Gleiches widerfuhr Frau Sicora-Pelli, deren Alice in uns die besten Hoffnungen erweckte, da sie diese Partie mit dramatischem Feuer, gepaart mit richtigem musicalischem Ausdruck, zur vollsten Geltung brachte. Im Gegensatze zu dieser Leistung stand aber ihre Elvira, die uns noch niemals so verfehlt vorgeführt wurde. Nicht einmal die einfachsten Tonleiter-Passagen gingen correct, ohne des geradezu trostlosen Spiels zu gedenken, so dass von irgend welchem Beifalle natürlich gar keine Rede sein konnte. Auch über Frau Leinauer, die wir in der letzten Vorstellung der Jüdin als Recha hörten, können wir nichts besonders Gutes berichten. So weit wir nach einmaligem Hören zu urtheilen vermögen, dürfte diese Dame nicht im Stande sein, die Ansprüche unseres Publicums zu befriedigen, denn sie tremulirt fortwährend, singt die Scala nicht correct und besitzt auch keine besonders ausgiebige Stimme, welche bei einigem Kraftaufwande im hohen Register noch dazu unangenehm klingt. Die Coloratursängerin Fräulein Kropp hat bereits einen anständigen Grad von Gesanges-Technik erlangt, durch welchen ihre sehr dünne und in der Höhe vom zweigestrichenen *g* bis zum dreigestrichenen *d* scharf und oboenartig klingende Stimme einiger Maassen gehoben wird. Correctes Ansetzen und Verbinden der Töne, gut musicalische Nuancirung sind als zu lobende Eigenschaften hervorzuheben, wobei jedoch zuweilen einiges Detoniren nach der Höhe, Kälte im Ausdruck und lahme Action nicht verschwiegen werden dürfen, wie es sich in der Partie der Eudoxia und der Isabelle wiederholt herausstellte. Als jugendliche dramatische Sängerin zeigte sich wiederholt Frau Thelen, und zwar errang dieselbe als Agathe und Alice recht bemerkenswerthe Erfolge. Noch im Werden begriffen, dürfte diese junge, hübsche Frau mit guten Anlagen zu einer gewissen Höhe gelangen können, wenn sie beim Studiren ihrer Partieen mehr Aufmerksamkeit auf Tonverbindung und reine Intonation im Piano verwendet. Das allerdings seltener vorkommende Detoniren ist bei dieser Künstlerin nicht Gehörfehler, wie sich sofort erkennen lässt, sondern einfach Nachlässigkeit; eben so ist bei Cadenzen die übertriebene Anwendung des Portamento, wie auch im Ganzen die noch etwas steife Action zu tadeln. Frau Thelen kann bei kräftigem Willen diese Fehler beseitigen und somit auch weiter emporsteigen. In ihrer Gesangsbildung ist so zu sagen „noch nichts verdorben", wesshalb wir ihr den schönen Spruch Schiller's zur Beherzigung empfehlen:

[*]

„Suchst du das Höchste, das Grösste? Die Pflanze kann es dich lehren:
Was sie willenlos ist, sei du es wollend — das ist's!"

Fräulein Karg, schon früher unter Herrn Wirsing's Direction Mitglied unserer Bühne, ist hier sehr beliebt. Ihr Aennchen im Freischütz und ihre Zerline im Don Juan tragen der Künstlerin immer reiche Beifallsspenden ein. Gern gestehen wir auch zu, dass genannte Dame eine vorzügliche Bühnen-Routine besitzt und durch ausdauernden Fleiss auch einen gewissen Grad musicalischer Ausbildung erlangt hat. Alles Musicalische hat sie aber wohl durch sich selbst errungen, da sie nie von einem wirklichen Gesanglehrer unterrichtet wurde. So sehr auch diese Selbstbildung anzuerkennen ist, so lässt sich dabei aber doch nicht verkennen, dass sich so manche Verkehrtheiten und Incorrectheiten eingeschlichen haben, die sich bei dem respectablen Talente unserer Künstlerin durch eingehende Unterweisung von einem tüchtigen Gesanglehrer in kürzester Zeit ausmerzen lassen würden. Freilich ist auch die Persönlichkeit mehr zur feineren Posse, worin Fräulein Karg ausserordentlich Tüchtiges leistet, geeignet, als zum Soubrettenfach in der Oper. Künstlerisch-musicalische Ausbildung hilft aber über Aeusserlichkeiten hinweg, auch wenn sich die etwas starke Figur ein wenig widerspänstig zeigen sollte.

Der Heldentenor Herr Grimminger, dessen Spiel als Eleazar in der „Jüdin" hoch anerkannt werden muss, ist in Gefahr, sich durch sein Tremolo die früher gewiss recht schöne Stimme zu verderben, so dass es ihm oft schwer wird, den Ton mit Sicherheit zu halten. Indessen ist Herr Grimminger jedenfalls ein gebildeter Sänger, welcher einen erfreulichen Gegensatz gegen die Lungenhelden unserer Tage bildet. Ob die Direction durch dessen Engagement Vortheile erringen dürfte, ist zweifelhaft; denn unser Publicum, welches bei Wiedereröffnung des Theaters nach langer Pause Alles ohne Ausnahme beklatschte, hat seinen früheren kritischen Verstand wieder erlangt und zeigt bei jeder Opern-Vorstellung ein strengeres Urtheil: wir müssen indess spätere Vorstellungen abwarten. Uebrigens könnte Herr Grimminger recht gut die Sänger-Laufbahn mit der eines Schauspielers vertauschen, indem Darstellungs-Talent und sehr achtungswerthe Geistesbildung in vollem Maasse bei ihm vorhanden sind.

Auch die beiden lyrischen Tenoristen, Herr Henrion und Herr Winterberger, sind stimmlich nicht brauchbar genug. Ersterer besitzt zwar eine bessere Gesangsbildung, als letzterer, die Stimme an sich ist aber so schwach, dass sie höchstens einen kleinen Saal zur Noth ausfüllen kann. Wenn nun hierzu noch unbeholfene Action tritt, so bleibt für die Bühne nichts übrig. Herr Winterberger gebietet bei mangelhafter Gesanges-Technik ebenfalls über keine grosse Stimme und ist desshalb, obgleich sein Spiel anmuthend wirkt, auch nicht für unsere Bühne passend. Den besten Tenor lernten wir in Herrn Konewka kennen; sein Raimbaut und Ottavio zeigten uns eine hübsche, wenn auch nicht sehr starke Stimme, ferner anständige musicalische Bildung und entschiedenes Darstellungs-Talent. Dass Herr Konewka durch fleissiges Streben an unserer Bühne eine recht bemerkenswerthe Stellung erringen kann, dürfte kaum zu bezweifeln sein. Genannten Herrn erlauben wir uns aber auf die Bildung seines hohen Registers aufmerksam zu machen. Die Töne vom eingestrichenen *f* bis zum eingestrichenen *b* klingen etwas gaumig, eben so scheint uns beim Singen der Vocale das Niederhalten der Zunge und leise Anlegen derselben an die Wurzel der Unterzähne nicht hinreichend beobachtet zu werden. Bei genauerer Beobachtung dieser Sängerregel dürfte Herr Konewka seiner Stimme eine grössere Fülle und Anmuth entlocken.

Von Bassisten heben wir namentlich Herrn Hertzsch (Caspar, Bertram, Leporello) hervor. Anfangs erschien uns zwar die Stimme hübsch, aber seine Gesangesbildung noch nicht recht entwickelt. Herr Hertzsch hatte jedoch längere Zeit pausirt und fühlte sich beim Wiederauftreten nicht so ganz sicher; die letzten Ergebnisse waren nun von der Art, dass wir in genanntem Künstler eine tüchtige musicalische Bühnenkraft begrüssen können, bei der wir Sicherheit im Ansetzen und Verbinden der Töne, deutliche Text-Aussprache und musicalisches Verständniss in Ensemblesätzen wahrzunehmen Gelegenheit hatten. Die Stimme ist zwar nicht übermässig stark, klingt aber sehr angenehm und kommt frei von Manieren zu richtiger Geltung. Dass Herr Hertzsch ein früherer Schüler des Herrn Professors Böhme in Köln ist, wollen wir hier beiläufig bemerkt haben. Indem wir die Herren Hirsch und Gitt als zu kleineren Bass-Partieen recht verwendbar erwähnen, führen wir zum Schlusse noch den mit schöner Persönlichkeit ausgestatteten Baritonisten Herrn Thelen vor. Die Stimme besitzt angenehmen Klang mit Tenorfärbung und hinreichende Stärke, wenn auch hin und wieder einige Gaumentöne und ein wenig Tremolo die Leistungen beeinträchtigen, wie wir es z. B. in der Partie des Don Juan zu bemerken Gelegenheit hatten. In genannter Rolle hat sich auch Herr Thelen ein noch cavaliermässigeres Benehmen anzueignen, was ihm bei seiner äusseren Schönheit doch leicht gelingen muss. Im Allgemeinen können wir mit einem solchen Baritonisten recht zufrieden sein, wenn ihm, wie vorauszusetzen, ein weiteres künstlerisches Streben innewohnt.

Dass wir bis zu der Zeit, wo der Bau des neuen Theaters vollendet und die Stadt Leipzig für höhere künstlerische Errungenschaften bemüht sein wird, an unserem Stadttheater nicht Grössen ersten Ranges besitzen können, dürfte leicht eingesehen werden. Daher wollen wir denn auch in Rücksicht darauf der Direction für ihr umsichtiges Bemühen, ein gutes Ensemble herzustellen, unsere volle Anerkennung nicht vorenthalten, und wünschen nur, dass die einzelnen Bühnen-Mitglieder dieses Bemühen der Direction kräftig unterstützen und den schönen Spruch recht beherzigen:

„Immer strebe zum Ganzen, und kannst du selber kein Ganzes Werden, als dienendes Glied schliess' an ein Ganzes dich an!"

Lieder für eine Singstimme.

Norbert Burgmüller, Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 12. Nr. 5 der nachgelassenen Werke. Verlag von Friedrich Kistner in Leipzig.

Auch in der Composition dieser Lieder hat sich der zu früh dahingeschiedene Tonsetzer als ein tüchtiges Talent gezeigt, dem eine Fülle edler Melodieen zu Gebote stand. Einfachheit und Klarheit in der Form, gesunde Harmonik und richtige Declamation sind die glücklichen Eigenschaften der melodiösen und dabei nicht schwer zu singenden Lieder, welche Sängern und Sängerinnen, die noch ausserhalb neudeutscher Errungenschaften ihr Glück in einfacher Diatonik finden, eine willkommene Gabe sein werden. Während Nr. 1, 3 und 5 mehr zum Vortrage in einem kleineren Kreise von Kunstfreunden geeignet sind, dürften Nr. 2 und 4 zum öffentlichen Vortrage für grössere Stimmen sehr zu empfehlen sein, wobei wir uns die Bemerkung erlauben, dass in Nr. 2 das aus fünf Tacten bestehende Nachspiel nicht in zu schnellem Tempo, sondern eher etwas breit ausgeführt werden möge, obgleich *Allegro* vorgeschrieben ist. Die Triolenfiguren klingen aber hier in gemässigterem Zeitmaasse, wie es auch der ganzen Anlage des Liedes angemessener ist, nobler und schliessen das Lied in dieser Weise mit grösserer Würde ab. Die Ausstattung des Heftes ist brillant, wie man es stets von der genannten renommirten Verlagshandlung gewohnt ist.

Reinhold Stöckhardt, Sechs Lieder für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. Leipzig, bei Alfred Dörffel.

Wenn wir uns nicht ganz täuschen, so wird der junge Componist dieser Gesänge der Welt noch manche schöne Melodie überliefern. Obwohl in der Form genannter Lieder der Einfluss Mendelssohn'scher Lyrik nicht zu verkennen ist und einzelne Wendungen auch die Nachahmung Schumann'scher Eigenthümlichkeiten verrathen, so sind doch auch in dem durchweg gesunden Tonsatze so viel selbständige Ausdrucksweisen, dass die natürliche Ursprünglichkeit des Componisten ausser allem Zweifel steht. Die Lieder sind bei allem melodischen Reize und bei aller harmonischen Fülle in der Clavier-Begleitung doch leicht auszuführen und somit einem grösseren Publicum zugänglich. Die junge, strebsame Verlagshandlung von Alfred Dörffel, deren treffliches musicalisch-wissenschaftliches Leih-Institut in diesen Blättern wiederholt erwähnt wurde, hat es an einer splendiden Ausstattung nicht fehlen lassen, was wir im Interesse der Abnehmer noch erwähnt haben wollen.

Clara von Gossler, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Gustav Heinze.

Es ist für uns eine erfreuliche Thatsache, wenn uns bei einer strebsamen Componistin technische Fertigkeit im Satze und Gewandtheit in Handhabung der Form entgegentreten. Dass dies bei genannter Dame, Schülerin von Robert Franz in Halle, wirklich der Fall ist, zeigen die stimmungsvollen Gesänge, deren leicht fassliche und periodisch wohl gegliederte Melodieen die trefflichen Gedichte von Platen, Lenau u. s. w. dem Herzen näher zu führen recht geeignet sind. Obwohl das weibliche Herz von den Stürmen der Welt, in denen sich der männliche Charakter bildet, gewöhnlich weniger berührt wird, und somit auch der Gedankenflug nur eine geringere Höhe erreichen kann, so berühren doch die zarteren Schwingungen einer edel empfindenden Seele wohlthuend das Gemüth anderer, und sind im Stande, auch in weiteren Kreisen Sympathieen zu erwecken. Das erwähnte Liederheft genannter Dame ist von der Verlagshandlung in recht angenehmer Form der Oeffentlichkeit übergeben worden.

Erstes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller,

Dinstag, den 25. October 1864.

Zur Eröffnung der Concertzeit von 1864—1865 hatte die Direction der Gesellschafts-Concerte die Aufführung des Oratoriums „Die Zerstörung von Jerusalem" gewählt, jenes herrlichen Werkes, das überall hin, wo man der edelsten Gattung der Werke der Tonkunst huldigt, den Ruhm Ferdinand Hiller's getragen hat. Vor vierzehn Jahren haben wir es hier zum letzten Male gehört, und so war es einem grossen Theile des jetzigen Concert-Publicums vollkommen neu, während es auch für die älteren Kunstfreunde, wie für alle Musiker die unschätzbare Eigenschaft besitzt, beständig neu zu bleiben, im Gegensatze so vieler Neuigkeiten, denen die Lebens-

kraft fehlt, alt zu werden und doch jung zu bleiben. Eine halbe Generation ist vergangen seit jenem Sommer von 1850, wo die letzte Aufführung der „Zerstörung von Jerusalem“ in Köln Statt fand, und vierundzwanzig Jahre lang hat das Werk seit seiner ersten Aufführung im Winter von 1839 bis 1840 in Leipzig seine glänzende Laufbahn durch die Welt gemacht, nicht wie ein Meteor, das blendend über die Erde hinfährt und so schnell, wie es gekommen, wieder verschwindet, sondern wie ein neu entdeckter Planet, der seine Bahn den anderen anreiht, welche die Welt vor der Zeit, als er sichtbar wurde, bewundert hat. Dieses Oratorium war erst das vierundzwanzigste Werk, mit welchem Hiller in die Oeffentlichkeit trat; während er durch Instrumental-Compositionen und als Virtuose bereits die Aufmerksamkeit der musicalischen Welt auf sich gezogen, erschien das Oratorium im Vergleiche zu den früheren Vocalsachen kleineren Umfangs wie eine Minerva, die vollkommen gerüstet aus dem Haupte Jupiter's aufstieg, und die Zueignung des Werkes an Mendelssohn, den grössten Componisten seiner Zeit, wurde durch den tiefen Gehalt der musicalischen Gedanken und die geniale Behandlung und Durchführung derselben in vollem Maasse gerechtfertigt. Hiller hatte schon im Jahre 1838 in Italien am Comer See, wo er mit seiner Mutter lebte, die den grössten Antheil gerade an diesem Werke ihres Sohnes nahm, die bedeutendsten Partieen desselben skizzirt. Er war damals erst siebenundzwanzig Jahre alt. Das Jahr 1811, das den Kometen brachte und den feurigen Wein, hatte ihm das Leben gegeben, und zufällig traf der Vorabend der jetzigen Aufführung, der 24. October, mit seinem Geburtstage zusammen, so dass er am Concertabende, da auch dieses sein erstes Oratorium das fünfundzwanzigjährige Jubeljahr antrat, das Directionspult von den Damen des Chors bekränzt fand und durch den Applaus aller Anwesenden auf der Tonbühne und im Saale unter Fanfarenklang begrüsst wurde.

Die Aufführung war eine glänzende Eröffnung der diesjährigen Saison. Der Chor bewährte gleich im Anfange seine vorzüglichen Eigenschaften wieder durch Frische und Fülle des Gesammttones und schwungvollen Vortrag, doch hätten die Bässe mehr Klangstärke entwickeln können. Die Leistung des Orchesters war vortrefflich; die herrliche Instrumentirung des Werkes, die wesentlich zu dessen Schönheiten gehört, wurde so klar und ausdrucksvoll wiedergegeben, dass man sie bei solcher Ausführung von Neuem wieder recht bewundern konnte.

Das Publicum zeichnete viele Chöre durch lebhaften Beifall aus und bewies dabei unserer Meinung nach einen sehr richtigen Tact; z. B. den Chor in *E-moll*: „Eine Seele tief gebeuget“, in *C-moll*: „Wir zittern ob des Sehers Dräu'n“, den lebhaften, feurig prächtigen in *D-dur*: „Israel bleibt seinem Gotte angetraut“, und den breit ausgeführten Schluss-Chor des ersten Theiles: „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzt“ (*F-dur*), nach welchem der Componist unter stürmischem Applaus gerufen wurde. Eben so wurden im zweiten Theile der Chor der babylonischen Krieger, der Chor in *G-moll*: „Wir sind gebeugt“, und der Schluss-Chor des Ganzen applaudirt. Es ist eine schöne und für die musicalische Bildung des hiesigen Concert-Publicums zeugende Sitte, die Composition und gelungene Ausführung der Chöre mit lautem Beifalle zu begrüssen, während sich der Applaus anderswo meist nur den Solo-Vorträgen zuwendet.

Aber auch die Solisten hatten sich der lebhaftesten Anerkennung zu erfreuen. Es machte einen angenehmen Eindruck, die Partieen für weibliche Stimmen durch drei jugendliche Sängerinnen besetzt zu sehen, welche sämmtlich auf dem hiesigen Conservatorium theils ausgebildet wurden, theils noch in der Vollendung ihrer Studien begriffen sind. Fräulein Adele Asmann aus Barmen sang die Alt-Partie der Hannah, die der Componist mit besonderer Liebe behandelt hat, mit einer zwar nicht grossen, aber doch, seit sie das Conservatorium verlassen hat, weit ergiebiger gewordenen Stimme, deren wohllautender Klang zum Herzen geht, und durch einen einfachen, wir möchten sagen, unschuldsvollen Vortrag, welcher ganz der elegischen Lyrik ihrer Partie angemessen war, ungemein fesselte, und ganz besonders in dem Arioso in *B-dur*: „Der Herr erhält, die da fallen“, und in dem Duette mit Achicam (Herr A. Pütz): „O, wär' mein Haupt eine Wasserquelle“, ansprach, in welchem beide Stimmen sich gar lieblich vermählten und die Schönheit der Composition doppelt fühlen liessen. Fräulein Elise Rempel trug die Arie aus *C-dur*: „Der Herr verlässt nicht ewiglich“, und das Recitativ der „israelitischen Jungfrau“ mit grossem Beifalle vor, den ihre weiche, sympathische Stimme und ein ausdrucksvoller Vortrag ihr mit Recht erwarben. Dem Fräulein Elisabeth Klaproth war die Partie der Chamital zugefallen, eine überhaupt, namentlich aber für das erste Auftreten einer angehenden Sängerin schwierige Aufgabe, da die Rolle dieses energischen Weibes dem schwachen Könige gegenüber und der Charakter ihrer Gesänge für eine junge Kunst-Novize durchaus nicht günstig sind. Um so mehr verdient die Leistung von Fräulein Klaproth Anerkennung, denn sie sang die Partie durchweg mit musicalischer Sicherheit und verrieth in den leidenschaftlichen Stellen eine offenbare Anlage zu dramatischem Vortrage; da sie eine echte, reine Sopranstimme von hellem, weittragendem Timbre besitzt, so steht ihr bei fortgesetzten Studien gewiss eine künstlerische Zukunft bevor.

Wie die Partie des Jeremias die anderen Solostücke überragt, so war auch die Ausführung derselben durch Herrn Karl Hill aus Frankfurt bei Weitem die glänzendste von allen. Herr Hill besitzt eine von den seltenen, glücklichen Bassstimmen, welche in der Höhe mit den schönsten Baritonen wetteifern können und in allen Ton-Regionen auch bei der höchsten Kraft ihren ursprünglichen, runden, vollen Klang behalten, der schon durch seine Natur allein stets einen gewissen Zauber auf die Zuhörer übt. Nun hat aber Herr Hill nicht, wie die meisten stimmbegabten Sänger unserer Tage, sein Vertrauen allein auf das sonore Organ gesetzt, sondern sich durch ernste und fleissige Studien, wozu er die Zeit seinen Berufsgeschäften abgewinnen musste, aus der Sphäre der Dilettanten in die Reihe der Künstler erhoben, in welcher er jetzt zweifelsohne einen bedeutenden Rang einnimmt; denn es gibt sehr wenige Sänger, deren Organ so biegsam und weich für lyrischen Gesang und zugleich so kraftvoll und imposant für leidenschaftlichen und heroischen Ausdruck ist. Und wie trefflich Herr Hill diese seine herrlichen Mittel zu behandeln weiss, hat er wieder durch den Ausdruck der Klagen des Jeremias und durch die erschütternde Kraft der prophetischen Weissagungen, an die „Völker und Fürsten“ in der Ausführung der Hauptpartie des Hiller'schen Oratoriums bewiesen. In der That, Frankfurt kann stolz darauf sein, einen solchen Sänger zu besitzen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 21. October. Unser Landsmann, Herr C. Halle, hat nach langer Abwesenheit von seinem Vaterlande eine kleine Kunstreise über Hannover, Leipzig, Frankfurt am Main u. s. w. gemacht und zum Schlusse uns auch einen Abend in Köln geschenkt. Seine gestrige Soiree im Hotel Disch hatte ein eben so kunstliebendes wie elegantes Publicum herangelockt, welches in sichtlich gehobener Stimmung den Saal verliess. Und doch waren gar Manche mit einem starken Vorurtheile hingegangen und hatten gefürchtet, es möchte ihre Kräfte übersteigen, einen ganzen Abend Claviermusik, nichts als Claviermusik ohne alle Begleitung zu hören. Mit den Schätzen, welche das Repertorium der Claviermusik birgt, von Domenico Scarlatti bis zu Chopin und St. Heller, lässt sich kaum ein anderes musicalisches vergleichen. Die grössten musicalischen Genies haben ihre tiefsten, unmittelbarsten Ergüsse diesem schwachen und doch so reichen Instrumente anvertraut. Aber diese Schätze zu heben, dazu bedarf es tüchtiger Bergleute. Von den unzähligen Menschen, die eine Reihe von Jahren hindurch sich am Clavier mehr oder weniger quälen oder amusiren, kommen die wenigsten auch nur zu einer Ahnung davon. Um so dankbarer muss man Künstlern wie Halle sein, welche, statt in einigen grossen Effectstücken zu zeigen, was ihre Finger alles leisten können, sich in die Werke der grossen Meister vertiefen und deren Verständniss dem grösseren Publicum vermitteln. Dass gerade hierzu, wo man es mit den verschiedenartigsten Spielweisen einander fern liegender Epochen zu thun hat, die Technik des Künstlers eine ganz besonders ausgebildete und vielseitige sein muss, versteht sich von selbst. Herr Halle führte uns Beethoven in zwei weit aus einander liegenden Sonaten, J. S. Bach, Mendelssohn, Chopin, St. Heller vor, und wir wüssten kaum, welchem seiner Vorträge wir unbedingt den Vorzug schenken möchten. Jede der vorgetragenen Compositionen stand in ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit klar und lebendig vor dem Zuhörer, und man vergass den Virtuosen fast, um sich ganz der Musik hinzugeben. Nach diesem höchsten Lobe, welches ausübenden Künstlern gespendet werden kann, wollen wir uns nicht auf Einzelheiten einlassen und von Halle's Anschlag oder Triller oder *pianissimo* berichten. Wir dürfen uns freuen, in einem in England so gefeierten Repräsentanten deutscher Kunst einen solchen Künstler zu finden, und wollen nur hoffen, dass derselbe in Zukunft seinem Vaterlande nicht länger so fern bleiben wird. Wenn nicht unvorhergesehene Umstände eintreten, werden wir Herrn Halle im vorletzten Concerte dieser Saison auf dem Gürzenich hören.

△ **Dortmund.** Das Abonnement auf acht Concerte unter der Direction des Musik-Directors Herrn Breidenstein hat ein sehr erfreuliches Resultat gehabt. Das erste (am 20. October) war so voll, wie wir es noch nie gesehen haben. Der Glanzpunkt des Abends war F. Hiller's „Lorelei“, trefflich einstudirt und die Hauptpartie von Fräulein Auguste Brenken mit hinreissendem Ausdrucke gesungen. Ausserdem erregte die treffliche Sängerin noch durch den classischen Vortrag der Concert-Arie von Mendelssohn und im Gegensatze dazu durch die Bravour, die sie in Meyerbeer's Schattenwalzer der Dinorah entwickelte, wahren Enthusiasmus, so dass sie dieses letzte Stück wiederholen musste.

*** **Leipzig,** 21. October. Im gestrigen dritten Gewandhaus-Concerte spielte Herr Alfred Jaell das *A-moll*-Concert von Schumann und Solostücke von Kirnberger, Chopin und von seiner Composition. Der berühmte Künstler wurde bei seinem Auftreten mit Applaus empfangen, was hier sehr selten der Fall ist, und nach seinen Vorträgen jedes Mal stürmisch gerufen. In einer Soiree des Conservatoriums spielte er unter Anderem das *A-dur*-Quartett von Brahms. Herr Jaell hatte die letzte Sommerzeit in seiner Vaterstadt Triest zugebracht, dort ein Concert für die Witwe des sehr geachteten Capellmeisters F. C. Lickl gegeben und auf seiner Durchreise hieher zwei Mal im Theater zu Graz gespielt. [Dem Vernehmen nach werden wir Herrn Jaell hier in Köln im Februar im Gürzenich hören. D. Red.]

Bei Gelegenheit des in Altenburg abgehaltenen Kirchentages fanden daselbst zwei geistliche Concerte Statt. Das erste brachte: Choral: „Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren“; Fuge (*D-moll*) für die Orgel von J. S. Bach; „*Et in Spiritum sanctum Dominum et vivificantem*“, Bass-Arie aus dem Credo der *H-moll*-Messe von J. S. Bach; „*Misericordias Domini in aeternum cantabo*“, achtstimmiger Chor von Durante; „Ehre sei Gott in der Höhe!“ Chor von Bortnyanski; Ciaconne für die Violine von J. S. Bach; Sonate für die Orgel von Mendelssohn. Die Gesang-, Violin- und Orgel-Soli wurden vorgetragen von den Herren Oberlehrer Dähne, Hofmusicus Wünsch und Hof-Capellmeister Dr. Stade, die Chöre von der Sing-Akademie. — Das zweite, von der Sing-Akademie gegebene, hatte folgendes Programm: „Ein feste Burg ist unser Gott“, Choral von Luther, bearbeitet von Eccard (mit hinzugefügter Orchester-Begleitung); „Ich hatte viel Bekümmerniss“, Cantate von J. S. Bach; „O Lamm Gottes, unschuldig“, Choral, bearbeitet von Eccard; der 100. Psalm von G. F. Händel.

Abert in Stuttgart, der Componist der Oper „König Enzio“, ist im Begriffe, eine neue Oper: „Astorga“, zu schreiben, wozu Pasqué den Text geliefert hat.

Aus Oberammergau bringt die „A. Z.“ folgende Erklärung: „In mehreren Blättern lesen wir zu unserem grössten Erstaunen, dass die Haupt-Darsteller des letzten Passionsspiels in Oberammergau unter der Direction eines gewissen Schneider auf einer Reise durch Deutschland begriffen seien. Unterzeichnete erklären nun obige Behauptung als eine gemeine, lügenhafte Erfindung des oben genannten Akrobaten-Directors, indem es keinem der Mitwirkenden je in den Sinn gekommen, gleichsam als Komödianten in der Welt herumzureisen und das von unseren Vorfahren auf uns vererbte heilige Passionsspiel zu einer gewöhnlichen Geld-Speculation zu erniedrigen. Alle verehrlichen Zeitungs-Redactionen des In- und Auslandes werden gebeten, im Interesse der Wahrheit diese Erklärung gefälligst in ihre Blätter aufzunehmen. Oberammergau, 2. September.“ (Folgen die Unterschriften von 14 Haupt-Darstellern aus dem Passionsspiel von 1860, im Namen aller übrigen Mitwirkenden.)

Wien. Am 5. October neu: „Die schönen Weiber von Georgien“, Musik von Jakob Offenbach. Das Libretto ist nichts weiter als eine höchst alberne Posse, die nicht recht weiss, wie sie zu ihrem hochtrabenden Titel kommt*). Je ärmer und dürftiger aber die Handlung ist, desto reicher ist dafür die Offenbach'sche Musik, welche, was wir vor allem Anderen constatiren müssen, rauschenden Beifall ärntete. Eine nicht geringe Zahl von Piecen, besonders von Chören, sind auch wieder so effectvoll gemacht, dass sie ihre Wirkung nicht verfehlen können. Besonders einschmeichelnd aber ist das Terzett: „Ich bin der Pascha Rhododendron“, womit Offenbach eine neue Volks-Melodie geschaffen hat. Am schwächsten vielleicht war das Trinklied. Bei der regelmässigen Wiederkehr eines solchen in ziemlich allen Bouffes erklärt sich dies vielleicht auf ganz natürliche Weise. Nebenbei war die Oper ein Ausstattungsstück im vollen Sinne des Wortes. Mehr als ein halbes Hundert Damen marschirten trommelnd und exercierend in reichen und schmucksten Costumen auf der Bühne hin und her und führten dabei die präci-

*) Vgl. Pariser Briefe in unserer Zeitung, 1864, Nr. 16.

sesten Evolutionen aus. Der gewichtigste Theil der Darstellung war Fräulein **Kraft** zugefallen, deren Partie viel mehr anstrengend als eigentlich lohnend ist. Das Fräulein führte sie trotzdem mit leidenschaftlichem Feuer durch, und darf sich in der Ueberzeugung wiegen, dass ohne sie die Oper für das Carltheater nicht existirte. Herr Offenbach, der bei der Aufführung dirigirte, wurde nach jedem Acte mehrmals gerufen. Aehnliche Hervorrufe wurden dem Fräulein Kraft zu Theil. (W. Rec.)

Karl **Krottenthaler**, ein tüchtiger, in Wien sehr bekannter Musiker, ist am 3. October gestorben. Er war während nahezu drei Decennien Orchester-Director im alten Leopoldstädter- und jetzigen Carltheater. Eine ganze Reihe von Theater-Directoren ist gekommen und gegangen — Krottenthaler ist an seinem Pulte geblieben und hat sich daselbst stets durch Eifer, Aufmerksamkeit, Pünktlichkeit und Ausdauer hervorgethan. Er wirkte auch bei grösseren Concert-Aufführungen im verstärkten Opern-Orchester mit und betheiligte sich als zweiter Orchester-Director und Hauptstütze an dem von Herbeck neu zusammengestellten Concert-Orchester. Krottenthaler war auch als Solospieler und als Componist thätig.

Prag. Hier haben am 22. und 23. October die Ullman'schen Concerte bei ausverkauftem Hause Statt gefunden, und die Leistungen sämmtlicher Künstler — Fräulein **Carlotta Patti**, die Herren **Jaell**, **Vieuxtemps** u. s. w. — wurden enthusiastisch aufgenommen.

---

* **Basel.** Wir werden diesen Winter zehn Abonnements-Concerte unter Leitung des Herrn Musik-Directors **Reiter** haben, von denen schon zwei von dem zahlreichen Publicum mit grossem Beifalle aufgenommen worden sind. In dem zweiten (den 28. October) sang Fräulein **Auguste Brenken** die erste Arie aus der Nachtwandlerin und die Arie der Anne aus Hans Heiling. Sie wurde mit lebhaftem Applaus empfangen und ärntete stürmischen Beifall.

Die *France musicale* meldet, dass die komische Oper die Aufführungen der Oper „Lara" von Maillart wieder aufgenommen habe, welche nach der 64. Vorstellung durch den Beginn der Theater-Ferien unterbrochen worden waren. Die Aufführungen werden mit demselben Enthusiasmus aufgenommen, der die Oper bei ihrem ersten Erscheinen begleitet hatte. Uebrigens werden wir bald selbst Gelegenheit haben, diese Erscheinung in der Opernwelt kennen zu lernen, indem „Lara" hier in Köln zur Aufführung vorbereitet wird.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 45. **KÖLN, 5. November 1864.** **XII. Jahrgang.**

Zur Geschichte der Musik.

Die schriftstellerische Thätigkeit unserer Zeit auf dem Gebiete der Geschichte der Musik ist so gross und erzeugt eine solche Menge von theils allgemein historischen Schriften, theils Schilderungen einzelner Kunst-Perioden, endlich von Monographieen und Biographieen, dass es, um von allen eine nur einiger Maassen genauere Einsicht zu nehmen, einer Zeit und Musse bedarf, welche unter dem Drange des heutigen Lebens nur Wenigen vergönnt sein dürfte. Wenn wir den Leser vor unseren musikgeschichtlichen Büchertisch stellen könnten, so würde er erstaunen über das, was nur die letzten zwei Jahre auf ihm aufgestapelt haben. Und wie Manches ist noch vorhanden, das uns nicht zu Gesicht gekommen ist!

Da liegen neben dem VII. Bande (1864) von Fétis' *Biographie des Musiciens* (bis *Scultetus*) die

Allgemeine Geschichte der Musik von August Reissmann. München, bei Friedr. Bruckmann. II. Band. 1864. 310 S. gr. 8. nebst 118 S. Noten-Beilagen — enthält das dritte Buch in fünf Capiteln: „Das Volkslied" — „Der Choral" — „Das Kunstlied" — „Erste Versuche der dramatischen Musik" — „Die selbständige Ausbildung der Instrumental-Musik" und geht bis auf Corelli um 1700*). — III. Band. Leipzig, in Fuess' Verlag (L. W. Reisland), 1864, 373 S. gr. 8 und 63 S. Noten-Beilagen. Ueber den Wechsel des Verlegers erfahren wir nichts. Der Band enthält das vierte und letzte Buch in sieben Capiteln: „Die dramatische Musik" — „Die Musik tritt in nächste Beziehung zum Leben, was entscheidenden Einfluss auf ihre Entwicklung gewinnt" — „Das subjective Empfinden gibt dem Kunstwerke Form und Klang" — „Die neue Richtung verliert sich in subjectiver Gefühlsschwelgerei" — „Die sinnliche Klangwirkung tritt in den Vordergrund und das Bedürfniss der künstlerischen Gestaltung geht verloren" (Obol) — „Das Virtuosenthum und der Dilettantismus" — „Die Reaction dagegen". — Damit ist das Werk abgeschlossen. Wir gedenken darauf zurückzukommen. Vergl. Niederrh. Musik-Ztg., 1863, Nr. 40 und 43.

Geschichte der Musik von Aug. Wilh. Ambros. II. Band. Breslau (Const. Sander), 1864. XXVI. S. Vorrede und 538 S. gr. Fol., einschliesslich sechs Musik-Beilagen. — Der I. Band enthielt, wie wir früher angezeigt (Niederrh. Musik-Ztg., 1861, Nr. 51), in drei Büchern auf 530 S. die Geschichte der Musik der antiken Welt. Der gegenwärtige zweite Band bringt im ersten Buche die Darstellung der „ersten Zeiten der christlichen Welt

---

*) Daneben kündigt derselbe Verleger von demselben Verfasser an als unter der Presse: „Grundriss der Geschichte der Musik", 10 Bogen — und Ferd. Schneider in Berlin: „Allgemeine Musiklehre", 21 Bogen, 1 Thlr. 20 Sgr. Ueber den Inhalt lässt sich Herr Reissmann also vernehmen:

„Ich versuchte", heisst es in der Vorrede, „zunächst eine Darstellung des Verhältnisses der Tonkunst zu den übrigen Künsten und ihrer Stellung zum Leben innerhalb der Gesellschaft. Als demnächstige Aufgabe galt mir: das gesammte musicalische Darstellungs-Material unter möglichst allgemeinen Gesichtspunkten, wie sie sich aus seiner eigenen Natur ergeben, zu betrachten, um ihm so die eigenen Gesetze, nach denen es sich formen und bilden lässt, abzulauschen. Die Untersuchung des Tones und der Ton-Systeme bildet so den ersten Abschnitt, dem sich dann die Lehre von der Harmonik, der Rhythmik, der Melodik und vom Klange anschliesst.

„Der zweite Haupt-Abschnitt umfasst dann die Lehre von den Kunstformen. Er hat nachzuweisen, wie sich jene allgemeinen Anschauungen mit der Idee des Kunstwerkes vereinigen.

„Als dritter und letzter Theil ergibt sich dann von selbst die Dynamik: die Lehre vom Vortrage, und als eine übersichtliche Recapitulation des ganzen Ganges dieser Darstellung die Anweisung zur Kunstübung und Kunstbildung und eine Abhandlung über Aesthetik und Kritik."

Das sind grosse Verheissungen für 21 Bogen! Wir wollen hoffen, dass die Allg. Musik-Lehre deutlicher sein werde, als die obige Stelle, die davon spricht, dass sich „das ganze musicalische Darstellungs-Material (?) nach Gesetzen formen und bilden lasse" (?), die Herr Reissmann ihm (dem Material) erst „ablauschen" will.

und Kunst" — „des Gregorianischen Gesanges — der Zeit der Karolinger — Hucbald — Guido von Arezzo — die Troubadours und Minstrels — die Minnesinger — das Volkslied." — Im zweiten Buche: „Die Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges — Discantus und Fauxbourdon — Mensuralmusik und Contrapunkt — die erste niederländische Schule" (bis auf Johann Okeghem, der an der Spitze der zweiten den folgenden Band eröffnen wird). — Der Verfasser, dessen Fleiss, Selbstforschung und Selbststudium der Werke, die er bespricht, alle Anerkennung verdienen, erklärt uns in der Vorrede, dass er sein Werk jetzt auf vier Bände berechnet hat. Da wir nun in den beiden ersten Bänden schon an 1100 Seiten zu lesen haben und erst bei den Niederländern (von Okeghem an) angelangt sind, so haben wir doch zum wenigsten noch einmal eben so viele Seiten zu erwarten! Der dritte Band (ursprünglich eine zweite Abtheilung des zweiten) „soll die grosse Zeit umfassen, wo der aus dem Gregorianischen Gesange aufgesprosste kunstvolle polyphone Tonsatz herrschte, die classische Zeit der kirchlichen Musik: die Epoche, die man mit Okeghem zu beginnen pflegt und als deren Vollendung und Abschluss Palestrina erscheint, in runden Zahlen von 1450—1600". Der Verfasser ist von Bewunderung für die Erzeugnisse dieser Periode durchdrungen und meint — was wir, so viel wir davon kennen, gewiss nicht in Abrede stellen wollen, sobald es nur nicht dazu benutzt werden soll, die Musik des XVIII. und XIX. Jahrhunderts zu verkleinern —, „dass das XV. und XVI. Jahrhundert auch seine reiche und herrliche Musik gehabt habe. Commer und Proske hätten viel gethan, aber es wären noch reiche Schätze zu heben; die älteren Meister vor Palestrina harrten noch ihres Erlösers, und Baini, der den enthusiastischen Windmühlenflügelstil in Bewegung setzt, um seinen göttlichen Palestrina zum blauen Meerwunder zu machen, habe viel auf dem Gewissen" u. s. w. u. s. w. Am Ende räth der Verfasser doch, bei den Zuständen des jetzigen Musiktreibens, unter welchem man die Sprache jener Geister nicht verstände, noch verstehen lernen wollte, ihre Werke nur in Bibliotheken ruhen zu lassen! „Da geräth zuweilen Einer hinein, wie der Wanderer in Uhland's Gedicht: „„Die verlorene Kirche"", mitten im wildverwachsenen Walde, staunt und sieht „„geöffnet des Himmels Thore und jede Hülle weggezogen"". Gern möchte er „im dritten Bande den Weg zu jener verlorenen Kirche wenigstens einzelnen Wallern bahnen helfen". Nun, wir wünschen ihm Rüstigkeit und Ausdauer dazu! — Der vierte Band soll dann die neuere Musik von 1600 bis auf die heutige Zeit behandeln. Wir befürchten sehr, dass auch dieser letzte Band wieder in zwei auswachsen werde!

Allgemeine Geschichte der Musik in übersichtlicher Darstellung von Dr. Joseph Schlüter. Leipzig, bei Wilh. Engelmann. 1863. 208 S. gr. 8. — Dieses Buch, an welchem Plan und Darstellung und vor Allem die Gesinnung zu loben ist, in welcher es geschrieben, da es mit wahrer Kunstliebe und mit Kunstverständniss ein auf Ueberzeugung beruhendes Urtheil sowohl der einseitigen Vorliebe des Alten, als der unverständigen und unverschämten Reclame für das Neue und Neueste entgegenstellt, ist besonders den Musik-Conservatorien und deren Schülern und demjenigen weiten Kreise von Dilettanten zu empfehlen, welche den Entwicklungsgang einer Kunst, die sie nicht bloss zum Zeitvertreib üben, gern zu ihrer Belehrung verfolgen möchten und, um nicht in dem Labyrinthe der verschiedensten Meinungen sich zu verirren, einen sicher leitenden Faden suchen. Vergl. Niederrh. Musik-Ztg. 1863, Nr. 25 (wo der verdruckte Name des Verlegers in der Anmerkung „Engelmann" zu lesen ist).

Ueber „Das musicalische Lied in geschichtlicher Entwicklung" von Dr. K. E. Schneider. Leipzig, 1863, 8., siehe Niederrh. Musik-Ztg. 1863, Nr. 13 und 14.

Hierzu kommen die mehr oder weniger verdienstlichen Monographieen: von Moriz Fürstenau „Zur Geschichte der Musik und des Theaters in Dresden". II. Theil. 1862, bei Rud. Kuntze. 384 S. 8.; — von Pasqué über die Capelle in Darmstadt; — von H. M. Schletterer: „Das deutsche Singspiel", Augsburg, 1863, eine ziemlich reiche Stoff- und Notizen-Sammlung, aber in unbequemer Form von 164 Seiten Text, 68 S. Anmerkungen und 106 S. Textbuch, welches letztere einige und zwanzig Singspiele, die aus der Zeit vor 1750 herrühren, theils ganz, theils in Auszügen enthält, eine interessante Zusammenstellung aus älteren Drucken; — von Dr. Hermann Oesterley: Handbuch der musicalischen Liturgik. Göttingen, bei Vandenhoeck und Ruprecht, 1863, 272 S. gr. 8., eine sehr beachtenswerthe Schrift, deren zweiter und dritter Theil („Die geschichtliche Entwicklung der gottesdienstlichen Musik" — „Die Umgestaltung des gottesdienstlichen Gesanges") besonders hieher gehören.

Von Tonkünstler-Biographieen lässt Chrysander's dritter Theil von „Händel" noch immer auf sich warten. — Von „C. M. von Weber's Leben" wird der zweite Band nächstens erscheinen. — L. Nohl's „Mozart", Stuttgart, 1863, 592 S. 8., und desselben „Beethoven's Leben", I. Theil, Wien, 1864, bei H. Markgraf, 442 S. 8., können kaum Anspruch machen, neben solchen Werken genannt zu werden.

Als die neueste, auch wieder sehr dicke und volle Blüthe an diesem Zweige der Musikgeschichte liegt uns vor:

Johann Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine Werke. Dargestellt von J. M. Schletterer. Band. I. Reichardt, der Musiker. Augsburg, J. A. Schlosser's Verlag. 1865. 662 Seiten gr. 8. (!)

Dieser erste Band erzählt Reichardt's Leben von dessen Geburtsjahr 1752 an bis zum Jahre 1794, und da dieser Zeitraum neben dem interessantesten Theile von dessen wechselvollen Lebensereignissen auch die vorzüglichsten Momente seiner musicalischen Thätigkeit enthält, so ist der besondere Titel: „J. F. Reichardt. Sein Leben und seine musicalische Thätigkeit" — in etwa dadurch gerechtfertigt, dass die folgende Periode bis zu seinem Tode, den 27. Juni 1814, mehr durch Reichardt's literarische Thätigkeit erfüllt wurde. Ungenau und unhistorisch bleibt indess eine solche Trennung und obiger Titel immer: denn erstens hörte Reichardt's musicalische Thätigkeit keineswegs mit 1794 auf, und zweitens kann man nicht das „Leben" eines Mannes als biographisches Werk ankündigen, wenn die letzten zwanzig Jahre dieses Lebens gar nicht darin geschildert werden.

Den musicalisch-kritischen Standpunkt, von welchem aus der Verfasser Reichardt betrachtet, ergibt der Schluss der Einleitung (S. 11):

„Beachtenswerther noch als seine Kirchen-Compositionen erscheinen seine Werke für die grosse Oper. Sein Talent für das Pathetische ist unverkennbar. Das Streben nach Würde, Erhabenheit und wirkungsvoller Einfachheit ist in seinen dramatischen Compositionen ein viel glücklicheres und gelungeneres, als in seinen kirchlichen. Er schrieb seine ersten Opern unter dem Einflusse der Schule Hasse's und Graun's, wandte sich aber dann der seinem ganzen Wesen mehr zusagenden Richtung Gluck's zu, für dessen Werke er stets begeistert und für deren Verbreitung und Bekanntwerdung er immer thätig blieb. Reichardt war neben Gluck unter allen deutschen Tonsetzern derjenige, der zuerst auf einen einfachen, würdigen Gesangstil hinwies und drang, der die deutsche Musik von den Banden der italiänischen loszumachen strebte, der für die Sänger Cantilenen ohne Coloratur schrieb und mit Bewusstsein wirklich dramatischem Ausdrucke und erschütternden Wirkungen nachstrebte. Die Ausführung all seiner Reform-Plane wurde ihm aber äusserst erschwert. Eine einfache dramatische Musik war in Berlin gegen den Geschmack des Königs und des Hofes, gegen die Anschauungen und Interessen der Sänger, gegen die festen Traditionen, welche das grosse Publicum mit in die *Opera seria* brachte.

„An innerem Gehalte, an gelungener Ausführung weit über seinen grossen Opern stehend, frisch, anmuthig, rührend und herzlich zugleich sind seine Singspiele, namentlich die Compositionen der Goethe'schen Texte: Erwin und Elmire, Jery und Bätely, Claudine von Villa Bella u. s. w. Es ist als ein wirklicher Verlust für unsere Opernbühne zu beklagen, dass diese Werke so unbenutzt und unerweckt liegen bleiben. Es heimelt uns, wenn wir diese Operetten spielen und an uns vorüberziehen lassen, an, wie wenn alle seligen Erinnerungen der Kindheit in uns wach werden wollten. Da steht jeder Ton an der rechten Stelle, trifft jede Melodie mitten ins Herz, ist für jede Regung des Innern der entsprechendste Ausdruck gefunden. Und das alles ist so einfach, klar, ungezwungen und natürlich, dass der sonst allenthalben reflectirende Meister ganz verschwindet.

„Am hervorragendsten und bis zur Stunde unerreicht und unübertroffen ist unser Meister in der Composition des einfachen deutschen Liedes. Hätte er nichts geschrieben als seine Lieder, so würde er doch auf eine bleibende Stelle unter den bedeutenden Tonsetzern Deutschlands sich gültige Ansprüche erworben haben. Leider werden auch seine Lieder nicht mehr gesungen. Der Markt ist gerade mit dieser Compositions-Gattung, die man irrthümlich für die leichteste hält und mit der heute jeder junge Componist sein Debut vor der Oeffentlichkeit macht, überschwemmt. Täglich brechen neue Fluten von Liederheften über uns herein. Aber man mag nun diese unaufhaltsam herandrängende Gesanges-Literatur mit den Augen des Musikers oder mit denen des praktischen Gesanglehrers durchmustern, stets wird man das undankbare Geschäft mit der niederdrückenden Ueberzeugung wieder fallen lassen, dass Deutschland nie ärmer an guten, empfundenen und sangbaren Liedern war, als jetzt, wo der Ueberfluss ein unerschöpflicher zu sein scheint. Wir haben nur die Wahl zwischen Clavierstücken mit Begleitung einer Singstimme oder dem allernichtsnutzigsten Tongeklingel. Es ist ein wahres Unglück, dass fast alle Componisten unserer Zeit gute Clavierspieler, ja, vorwiegend Clavierspieler sind. So geht ihnen meist nicht nur das klare Bewusstsein einer sangbaren Melodie völlig ab, und das Wenige, was ihrem Geiste noch in der Ferne an melodischen Tonverbindungen vordämmert, ist unter einem Wuste von Accorden, Dissonanzen und Begleitungs-Figuren so begraben, dass wir hinter all den Hecken und Gesträuchen, hinter denen eine Melodie wie Dornröschen im Märchen vielleicht zu finden sein könnte, den Kern der Sache, wenn wirklich einer da ist, nicht zu entdecken vermögen. Solche Lieder existiren bloss in zahllosen Liederheften. Niemand singt sie, und es ist einzig die zähe Ausdauer der Tonsetzer und Verleger zu bewundern, die dem Publicum täglich neue Beweise zu dieser Thatsache liefern. Der singende Theil des deut-

schen Volkes — und es ist dies kein kleiner Theil desselben — stürzt sich nun, um ein Genügen zu finden, auf die so genannten melodiösen Lieder. Ohne zu fragen, ob der Componist den Geist des Dichters erfasst, ob er mit ihm in die Tiefen der Seele hinabgestiegen ist, ob er Leid und Klage, Jubel und Freude des Menschenherzens je selbst erfahren und empfunden hat, singt man gedankenlos nach, was man von Anderen singen und leiern hört. Wir könnten Lieder nennen, die in Aller Munde sind, und die doch so nichtssagend, ja, so nichtsnutzig und demoralisirend sind, dass ein reiner Geist sich mit mehr als Widerwillen davon abkehren muss.

„Wenn wir hier so den Stab über die Lieder-Composition unserer Tage zu brechen scheinen, so sei es doch fern von uns, das Gute zu verkennen, welches wir auch in den letzten Jahrzehenden unter Dornen und Disteln immer wieder gefunden haben. Wir brauchen hier nicht die Namen Schubert, Weber, Spohr, Taubert, Reissiger, Marschner, Mendelssohn, Lachner, Schumann zu nennen, um eine Fülle guter und schöner Lieder uns ins Gedächtniss zurückzurufen. Es gibt noch viele Tonsetzer, die gerade auf dem Gebiete der Lieder-Composition wirklich Vortreffliches und theilweise Ausgezeichnetes geleistet haben, z. B. Löwe, Methfessel, Curschmann, Bank, Hiller, Franz, Vierling, Reinecke. Aber das Bestreben, neu und originel zu erscheinen, noch nie Dagewesenes zu geben, verleitet gar oft dazu, Bahnen einzuschlagen, die nie zum Ziele führen können. Den Begriff dessen, was man zu Reichardt's Zeit Lied nannte, haben wir überhaupt verloren. Der Schwerpunkt lag ganz allein in der Melodie, die Wirkung war ganz dem Sänger anheimgestellt. Diese Melodie war aber nicht bloss eine oberflächliche und ansprechende Tonfolge, sondern sie erschien als eine vergeistigte Wiedergeburt der Dichtung, sie sollte gleichsam den Extract der gesammten in ihr niedergelegten Empfindungen enthalten. Desshalb schmiegte sie sich auch den Worten so einfach und innig an, und die Begleitung, fern davon, dieses zarte und innige Zusammenwirken von Wort und Ton stören zu wollen, gab nur den mit wenigen charakteristischen Strichen ausgeführten durchsichtigen Hintergrund, auf dem jene sich dann um so klarer hervorhob. Noch einen unschätzbaren Vortheil hatte die Lieder-Composition jener Tage: der Singende vermochte sich selbst zu accompagniren. Wen Drang oder Lust zum Gesange veranlasste, der konnte sofort seiner Freude oder Klage Ausdruck geben, der konnte durch ein Lied sich trösten oder aufrichten, er konnte für seine innere Stimmung den rechten Ton, für das übervolle Herz einen Ausfluss finden. Wie anders ist das geworden! Muss man heute, ehe man den Trost, den man ja doch nur im Gesange zu finden, die Beruhigung, die uns nur das Lied zu geben vermag, geniessen kann, nicht erst nach Jemandem sich umsehen, der uns die Clavier-Begleitung spielt, und ist dann vor Zeugen es noch möglich, den innersten, heimlichsten und heiligsten Gefühlen Ausdruck zu geben, im Gesange das zu finden, wonach unsere Seele ringt, was wir in ihm und durch ihn suchen? Wer kennt noch die Stunden seligster Träumerei, schönsten Glückes, die das einfache, vom Componisten wahr empfundene, vom Ausführenden tief aufgefasste Lied allein zu geben vermag? — Es ist kaum anzunehmen, dass der Geschmack unserer Zeit sich so rasch ändern und eine Rückkehr zum Einfachen, Klaren und Ungezwungenen so bald schon kommen wird. Für alle die unscheinbaren Merkmale und Eigenschaften, welche gerade das echte deutsche Lied so wunderbar charakterisiren, für alle die unbedeutenden Mittel, durch welche die grössten Wirkungen und überraschendsten Eindrücke auf die natürlichste Weise ermöglicht werden, fehlt uns der feine, keusche, unverdorbene Sinn. Unsere arienmässigen, krankhaft sentimentalen Gesänge mit ihrer überladenen, coquettirenden und geckenhaften Begleitung werden sobald nicht von den Notenpulten unserer Pianofortes verschwinden. Aber ein Bedürfniss zur Umkehr offenbart sich in bedeutungsvollen Zeichen doch allenthalben. Die Fadigkeit und Trostlosigkeit unserer Gesanges-Literatur wird allmählich selbst den grossen Massen klar, und wenn nun die Zeit kommt, in der man Besseres suchen, in der die dürstende Seele nach den Quellen reinen Wassers verlangen wird, dann wird auch der Staub von Reichardt's Liedern hinweggewischt und er in die ihm gebührenden Ehren wieder eingesetzt werden. Was auch ein mäkelnder Verstand oder eine secirende Kritik dagegen einwenden mag, wie Grosses und Herrliches auch Andere nach ihm geleistet haben, auf dem Gebiete der Lieder-Composition hat ihn keiner seiner Zeitgenossen erreicht oder übertroffen. Hier weiss er einen Reichthum von Melodie, eine Mannigfaltigkeit in den einfachsten Wendungen, ein Anschmiegen an die Worte, eine so glückliche Auffassung des Textes zu entfalten, dass man vielfach glauben möchte, Worte und Töne wären gleichzeitig entstanden. Wie günstig fällt aber auch die Lebenszeit des Mannes! Alle unsere grossen Dichter leben gleichzeitig mit ihm, mit allen ist er eng befreundet, die von ihnen den Lüften Preis gegebenen Lieder flattern zuerst zu ihm hinüber, und er, nachdem er ihnen das duftige Gewand seiner lieblichen Tonweisen übergeworfen, schickt sie umgehend mit den Melodieen an den Dichter zurück. Wenige Jahrzehende früher erst hatte Hiller in Leipzig begonnen, dem deutschen Volke eine weltliche, volksthümliche Kunstweise zu geben. In Reichardt erreicht diese Hiller'sche Schule den Gipfelpunkt. Aber wie reich hat

sich der Keim, welchen der ernste Cantor der Thomasschule in die Erde gelegt hatte, dass er wachse, blühe und gedeihe, entwickelt! Schulz, Kunzen, Hurka, Seidel, Zumsteg, Zelter und Andere entfalten nach dieser Richtung hin gleichmässig eine staunenswerthe Gestaltungskraft. Ein unübersehbarer Blumenflor der reizendsten Melodieen entkeimt unter ihren pflegenden Händen. Das unaufhaltsam Hinausstrebende und Drängende beschränkt sich nicht mehr auf einzelne Liederhefte: jeder, auch der kleinste Raum wird benutzt, überall zwängt sich zwischen alle poetischen Gaben auch die Melodie gleich hinein, jeder Leser soll auch sofort die passende Weise finden. Man wird zum Gesange verführt, aufgefordert, angeregt, sobald man nur die Hand nach einer Gabe der Musen ausstreckt. Das war die wahre und echte Liederzeit unseres Volkes, die so vielleicht nicht mehr wiederkommt. Man hatte glücklich das französische und italiänische Getändel über Bord geworfen, die Brust begann sich frei zu fühlen und loszumachen von der fremden Herrschaft auf dem Kunstgebiete. Man begann, mit Selbstbewusstsein deutsche Lieder zu singen, und jeder Almanach, jede poetische Blumenlese, jeder Roman, jede Ausgabe eines Dichters, ja, selbst Weisse's Kinderfreund, Campe's Jugendschriften und Ziegenhagen's Lehre vom richtigen Verhältnisse in den Schöpfungswerken hatten neben den zierlichen und geschmackvollen Küpferchen von Chodowiecki, Meil, Berger, Penzel, Küffner und Anderen als willkommenste und schönste Beigabe immer auch einen kleinen Liederschatz, wir möchten ihn Liedersegen nennen, bei sich.

(Schluss folgt.)

Pierre Scudo.

(Nekrolog.)

Die musicalische Kritik von Paris hat kurz nach dem Tode von Fiorentino wiederum einen grossen Verlust erlitten: Pierre Scudo, der musicalische Referent der *„Revue des deux Mondes“* und einiger anderen pariser Blätter, ist am 21. October zu Blois den Anfällen von Wahnsinn, die ihn seit einigen Monaten bereits seiner Thätigkeit und dem öffentlichen Leben entrissen hatten, erlegen.

Scudo war zu Venedig den 8. Juni 1806 geboren, kam aber früh nach Paris und wurde, etwa achtzehn Jahre alt, in das musicalische Institut von Choron aufgenommen. Wie er nach Frankreich gekommen und was ihn nach Paris geführt, ist nicht bekannt. Seine excentrischen Manieren machten ihn bei seinen Mitschülern, zu denen auch der nachmals so berühmte Sänger Duprez gehörte, beliebt, Choron nannte ihn gewöhnlich seinen Hofnarren. Seine Stimme war unbedeutend und sein musicalisches Wissen noch geringer; aber er hatte Verstand und Geist, dazu den Trieb und die Natur des Italiäners und viel Zuversicht auf sich selbst. Andauernd mit Musik in dem Institute beschäftigt, entwickelte sich seine praktische Bildung durch das Studium der classischen Werke, welche Choron fast ausschliesslich seine Schüler singen liess. Dagegen wurde der eigentlich technische Gesang-Unterricht nur mangelhaft in seiner Anstalt betrieben, so dass auch Scudo die Gesangkunst nicht normalmässig erlernte.

Trotzdem wurde er, was er vorzüglich seiner Nationalität verdankte, gewählt, um eine zweite Rolle in der Oper *„Il Viaggio a Reims“*, einer Gelegenheits-Oper, die Rossini für die Krönungsfeier Karl's X. im Jahre 1824 geschrieben hatte, zu singen.

In Folge der Revolution von 1830 ging Choron's Kirchenmusik-Schule ein und Scudo musste sich ein Unterkommen suchen. Von diesem Zeitpunkte an hat ihn Fétis (*Bibliographie universelle*, Bd. VII.), wie er sagt, aus den Augen verloren, hat aber erfahren, dass er Clarinettist in einer Regimentsmusik geworden sei und 1832 zu Nantes in Garnison gestanden habe. Um dieselbe Zeit soll er eine Zeit lang sich in die Schriften der Theosophen Jakob Böhme, van Helmont, St. Martin und Anderer vertieft haben, — ein Umstand, den Fétis als Gerücht angibt, der aber, wenn das Gerücht wahr ist, jetzt, wo der Unglückliche dem Irrsinne verfallen war, der ihn ins Grab führte, schwerer in die Wage fällt, da er eine frühere excentrische Richtung des Denkens bekundet. Dass er jene Zeit überhaupt zu wissenschaftlichen Beschäftigungen verwandt hat, um das, was ihm fehlte, nachzuholen, scheint sehr wahrscheinlich und lässt sich mit ziemlicher Sicherheit aus seinem späteren Auftreten als Schriftsteller schliessen.

Nach seiner Rückkehr nach Paris gab er Gesang-Unterricht, schrieb auch eine Menge von Liedern oder Romanzen, von denen viele gedruckt wurden und eine Zeit lang in der Dilettantenwelt lebten. Fétis gibt die Titel von einem paar Dutzend an, beurtheilt sie aber sehr streng. Was wir davon gesehen zu haben uns erinnern, beweist freilich, dass die Composition nicht das Feld war, auf welchem Scudo sich auszeichnen sollte; auch tritt in dem Accompagnement dieser Romanzen ein auffallender Mangel an Kenntniss der Elemente der Harmonie oder eine unverzeihliche Flüchtigkeit hervor.

Bei Weitem mehr leistete er als Schriftsteller im Fache der musicalischen Kritik, oder vielleicht richtiger gesagt: der musicalischen Berichterstattung, denn zu gründlicher Kritik, die sich auf theoretische Analyse des Kunstwerkes stützt, fehlte es ihm an hinreichenden Fachkenntnissen.

Man würde ihm aber Unrecht thun, wenn man ihm selbst dasjenige musicalische Wissen abspräche, welches zu einem selbständigen ästhetischen Urtheil über Musik gehört, und so richtig Fétis' Urtheil sich über ihn als Componisten ausspricht, so gereizt und desshalb ungerecht sind seine Aeusserungen über ihn als musicalischen Schriftsteller. Ausser der Parteilichkeit für die Italiäner, seine Landsleute, die allerdings zuweilen starken Einfluss auf ihn übte, war Scudo vor allen Dingen einer der wenigen pariser Kritiker, der seine Ueberzeugung aussprach und sich nicht durch äussere Rücksichten irgend einer Art bestimmen liess. Dabei hatte er einen gebildeten und anziehenden Stil, der sich besonders dadurch vortheilhaft auszeichnete, dass er frei von jener immerwährenden Jagd nach *Esprit* war, die so viele Feuilletonisten treiben, und niemals in Versuchung kam, einem witzigen Einfalle zu Liebe sein Urtheil so oder so zu färben oder gar persönlich zu verletzen, trotzdem, dass er allerdings, zumal in den letzten Jahren, mitunter Manches sehr kurz abfertigte und oft hart und absprechend war. Er hatte es freilich besonders als langjähriger Mitarbeiter an der *Revue des deux Mondes* zu einer gewissen Autorität in musicalischen Dingen gebracht und wusste sich den tüchtigen Redactoren dieser Zeitschrift ebenbürtig zu erhalten.

Seine in die genannte und einige andere Zeitschriften gelieferten Artikel hat er unter verschiedenen Gesammt-Titeln in den Jahren 1850, 1854, 1859 und 1860 bis 1863 zusammen drucken lassen. Ausserdem hat er eine Art von Kunst-Roman: *Le Chevalier Sarti,* geschrieben, der auch ins Deutsche übersetzt worden ist. Auch unsere Zeitung hat in früheren Jahrgängen mehrere Aufsätze von ihm gebracht, musste ihm aber auch öfter, zumal in seinen Urtheilen über deutsche Kunst, entgegentreten. Dagegen war seine Anerkennung der Leistungen der deutschen und besonders der rheinischen Concert-Aufführungen, die er vor einigen Jahren erst kennen lernte, unbegränzt, und die Oratorienchöre versetzten ihn nach seiner eigenen Aeusserung in eine ganz neue Sphäre des Kunstgenusses.

Im Anfange dieses Jahres begannen die Störungen seiner Verstandeskräfte, und endlich artete sein Wahnsinn sogar in Tobsucht aus, so dass sein Tod—am 21. October—als eine Wohlthat von allen, die an ihm Theil nahmen, betrachtet werden musste. L. B.

Aus Breslau.

Den 4. October 1864.

Der unbegränzte Enthusiasmus, den Carlotta Patti bei ihrem ersten Auftreten auch in unserer Stadt hervorgerufen, hat die brennende Frage, welche unser Publicum schon seit Wochen in eine gewisse Aufregung versetzte, entschieden. Wir selbst haben mit zweifelhaften Gefühlen unseren namentlich Virtuosenleistungen gegenüber immer streng gewahrten Standpunkt aufgegeben, um den Gesichtspunkt zu gewinnen, von dem dieses Phänomen unserer Ansicht nach einzig und allein beurtheilt werden muss. Der gewöhnliche Maassstab der Beurtheilung reicht hier nicht aus; wir würden Manches ungerechter Weise herabsetzen, Mehreres aber, was geradezu neu erscheint, ganz übersehen. Wenn wir also z. B. keine Opposition gegen die zum Vortrage gekommenen Compositionen erheben, so unterbleibt dies, weil wir eben nur solche Tonstücke für geeignet halten, dem Publicum das Naturwunder nach allen Richtungen hin vorzuführen. Im Gegentheil freuen wir uns, wenn von Zeit zu Zeit italiänische Compositionen von Italiänern gesungen werden, damit das Publicum endlich einmal lerne, wie solche Sachen gesungen werden müssen.

Gewiss war ein grosser Theil der Zuhörer überrascht, als Fräulein Patti in ihrer ersten Arie aus „Linda von Chamouny" von Donizetti nur eine mittelstarke Stimme hören liess; doch wich diese kleine Enttäuschung sehr bald einem immer wachsenden Staunen, als die Sängerin in raffinirter Weise die Schleusen ihrer Kunstfertigkeit öffnete. Zuvörderst ist es die seltsam blendende Klangfarbe der Stimme in der zwei- und dreigestrichenen Octave, welche wir bis jetzt an der menschlichen Stimme noch niemals zu beobachten Gelegenheit hatten und die einen eigenthümlichen Reiz ausübt. Sodann überwältigt die Unfehlbarkeit, mit der die Sängerin geradezu unglaubliche Kunststückchen ausführt, wie z. B. anhaltende Triller auf dem dreigestrichenen *d* und *e*, Staccati bis zum *f* in der gleichen Octave, und zwar mit ausserordentlicher Reinheit, u. s. w. Mehr aber als alle diese Kunststückchen fesselt die Seele ihres Gesanges, und gewinnt wohl selbst denjenigen, der sich weder dem hohen *f*, noch der merkwürdigen Virtuosität gefangen gab. Ausser der genannten Arie hörten wir von Fräulein Patti noch die bekannte Schatten-Arie aus Meyerbeer's „Dinorah", ferner ein speciel für Fräulein Patti angefertigtes Arrangement, bestehend aus einer Introduction für Clavier von Schulhof und dem „Carneval von Venedig" von Paganini, und eine Lach-Arie von Auber, welche die liebenswürdige Sängerin auf den nicht enden wollenden Beifall der Hörer zugab und wiederholte und durch die Fülle natürlichen Humors und Liebreizes bezauberte.

Den Abend eröffnete die Kreutzer-Sonate von Beethoven, vorgetragen von den Herren Alfred Jaell und Henri Vieuxtemps. Wir gestehen, dass wir der Ausführung mit einer wahren Begierde entgegensahen, dass wir Grosses erwarteten und endlich über Alles hinaus befriedigt wurden. Der Name Jaell ist in Folge des vorzüglichen Spiels des Meisters, wie überall, auch in unserer Stadt hochverehrt, und sein Partner Vieuxtemps hat sich gleichen Weltruf erworben. Das Spiel beider Meister liess die herrliche Composition wie aus Einem Gusse hervorgehen, und zwar in reinster, in ihrer eigensten Gestalt. Stürmischer Beifall ward jedem einzelnen Theile gespendet, gleichwie die späteren Solo-Vorträge der Meister mit unglaublichem Enthusiasmus aufgenommen wurden.

Herr Jaell, vom Publicum mit Applaus empfangen, spielte die bekannten „Variationen" von Händel und seine Transscription über „*Home, sweet Home*", und auf den Beifallssturm, den die Hörer der ausgezeichneten Leistung spendeten, noch die Liszt'sche Paraphrase des Marsches aus Tannhäuser. Mit der unfehlbaren Ueberwindung der letzteren Composition bewies er, gleich Herrn Vieuxtemps, dass Schwierigkeiten für ihn in keiner Weise mehr vorhanden sind, und setzte seinen Leistungen die Krone auf.

Endlich haben wir noch über einen Violoncellisten ersten Ranges zu berichten. Der russische Kammer-Virtuose Herr Steffens rechtfertigte im Vortrage des zweiten Goltermann'schen Concertes den grossen Ruf, der ihm voranging. Auch hier dürfen wir die Solidität des Spiels ganz besonders hervorheben, das sich durch vollen,

schönen Ton und eine Behandlung des Instrumentes, welche von vortrefflicher Schule zeugt, auszeichnet. Ausserordentlicher Beifall und Hervorruf ward dem tüchtigen Künstler in reichem Maasse zu Theil. — Die Leistungen der Künstler zeichneten sich durch seltene Frische aus, und recht ersichtlich war es, wie jeder der Künstler mit schönem Erfolge bemüht war, sein Bestes zu geben. Der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt. E. v. Blum.

Nachschrift. Am 3. November fand das zweite Concert des Herrn Ullman Statt und am 5. d. Mts. gibt derselbe ein Abschieds-Concert im Springer'schen Saale, welcher 4000 Menschen fasst. In diesem letzten Concerte wird auch Frau Niemann-Seebach durch declamatorische Vorträge mitwirken.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 4. November. Gestern ging hier die Oper „Lara", Musik von Aimé Maillart, zum ersten Male in Scene. Die Theater-Direction gehört mit zu denen, welche diese in Paris mit fortwährendem Erfolg gegebene Oper zuerst nach Deutschland verpflanzt haben, indem die ersten Aufführungen derselben in Prag, Leipzig und Köln in dieselbe Woche fallen. Das anwesende Publicum — das Haus war, wie das sonderbarer Weise hier fast immer der Fall ist, nur mässig besetzt — nahm das Werk, das im ersten Acte ziemlich kalt liess, in den folgenden Acten mit steigender Theilnahme auf und spendete reichlichen Beifall. Die Ausstattung war, wie wir es bei Herrn Ernst's Direction nicht anders gewohnt sind, in Decoration, Costüme und Scenirung vorzüglich, die Ausführung gut studirt und den Verhältnissen nach befriedigend. Der Mangel einer Coloratursängerin tritt natürlich besonders bei einer französischen Oper sehr hervor, wenn die Triller in gehaltene Noten verwandelt und die Passagen gewischt, statt gesungen werden. Die Hauptrolle — die ganze Oper liegt eigentlich nur in ihr — wurde von Herrn Hagen mit sichtbarer Liebe zur Sache und gelungener Anstrengung gegeben. Heute wird die Oper wiederholt.

Bruch's „Lorelei" füllt nach wie vor das Haus in allen Räumen. Am Dinstag war die 10. Vorstellung derselben.

Düsseldorf, 28. October. Gestern Abend wurde die Serie der diesjährigen Abonnements-Concerte mit den Haydn'schen „Jahreszeiten" eröffnet. Die Ausführung ist im Ganzen als eine sehr gelungene zu bezeichnen. Orchester und Chöre waren vortrefflich einstudirt und liessen bis auf einige Incorrectheiten des Horns (Anfang des Sommers), die möglicher Weise durch die tropische Hitze im Saale veranlasst sein mochten, und einen vocalen Fehlgriff des Frauenchors, welcher die Angst vor dem einbrechenden Ungewitter mit einer so streng realistischen Wahrheitsliebe wiedergeben wollte, dass er beim Wehgeschrei mit einer in der Harmonielehre bis jetzt noch unbekannten Dissonanz einsetzte, kaum etwas zu wünschen übrig. Für diese störenden Einzelheiten entschädigte uns aber die durchaus befriedigende Gesammtheit. Einzelne Nummern — wir nennen nur die Jagdscene — waren in instrumentaler wie vocaler Beziehung sogar vollendet abgerundete Kunstleistungen. Die Soli hatten Fräulein Rothenberger und die Herren Bletzacher und Wolters übernommen. Fräulein Rothenberger besitzt eine wundervolle, umfangreiche, in allen Registern wohlklingende und vortrefflich ausgebildete Stimme. Ihr Vortrag ist innig und warm und bekundet einen vorzüglichen Geschmack, ein richtiges Verständniss. In jeder Beziehung können wir uns auf das günstigste über diese Künstlerin aussprechen, die wir hoffentlich nicht zum letzten Male hier gehört haben. Herr Bletzacher ist uns ein alter, lieber Bekannter. Sein volltönendes, kräftiges Organ, das eine seltene Geschmeidigkeit besitzt, seine musterhafte Aussprache, seine streng künstlerische, geschmackvolle Auffassung, alle diese vorzüglichen Eigenschaften des hannover'schen Sängers sind schon bei früheren Gelegenheiten in anerkennender Weise hier hervorgehoben. Herr Wolters aus Köln konnte als Lucas nicht in demselben Maasse unser Interesse fesseln. Herr Wolters ist, wie wir hören, hauptsächlich dramatischer Künstler. Offen gesagt, es nimmt uns dies Wunder, denn gerade das dramatische Leben ist es, was wir an dem Vortrage dieses Sängers am meisten vermissen mussten. Nur im Duette mit Hanne: „Ihr Schönen aus der Stadt, kommt her", ermunterte sich Herr Wolters und schien uns andeuten zu wollen, dass seine Disposition mehr einer momentan ungünstigen Stimmung, als einem dauernd anhaftenden Fehler zuzuschreiben sei. Die Betheiligung war eine sehr erfreuliche. Es wäre wünschenswerth, wenn die leidige Gewohnheit, vor Schluss des Concertes aufzubrechen, allgemein verpönt würde.

Berlin, 15. October. Seit langer Zeit vom Repertoire entschwunden, erschien Donizetti's „Lucrezia Borgia" einmal wieder, und zwar gab die Anwesenheit eines Gastes hierzu die Veranlassung. Frau Doria vom Stadttheater zu Frankfurt am Main trat in der Titelrolle auf. Die älteren Theaterbesucher, namentlich die Stammhalter der alten Königsstadt, werden sich mit Vergnügen noch der Sängerin erinnern, welche unter dem Namen Laszlo-Doria einst die Zierde der italiänischen Oper war. Von allen diesen glänzenden Erinnerungen sind leider nur spärliche Ueberreste verblieben, die durchblicken lassen, dass die Sängerin Besseres, Vollendeteres geboten. Frau Doria hat durch das häufige Wechseln und Engagirtsein bei mittleren Stadttheatern sich Vieles angeeignet, das man auf einer Hofbühne [auch anderswo!] nicht gestattet. Hierzu gehört vornehmlich ein häufiges Tremuliren, eine nicht immer reine Intonation, ein Hinneigen, den Ton bald zu hoch, bald zu tief zu fassen; ferner lässt die Coloratur sehr häufig die nöthige Klarheit und Sauberkeit vermissen. Fassen wir dies alles zusammen, so bleibt in der That kaum etwas Vortheilhaftes zurück: höchstens haben wir das Spiel der Sängerin und die Art und Weise des Vortrages rühmlich hervorzuheben. Der Beifall erscholl nur sehr spärlich und war zumeist erkünstelt und gemacht. Die Claque hatte sich dieses Amt vorbehalten. Leider war das Haus zum Erschrecken leer; freilich, es hafteten zu schöne Erinnerungen an dieser Oper, die Lucrezia einer Johanna Wagner bleibt Jedem unvergesslich im Gedächtnisse. Ein besonderes Interesse bot die ganze Aufführung nicht, die Darstellenden zeigten mehr oder minder eine gewisse Lauheit. Der meisten Theilnahme hatte sich Fräulein de Ahna als Orsino zu erfreuen. Die treffliche Sängerin entwickelte im Spiel wie Gesang eine Leidenschaft und Begeisterung, welche grossen Enthusiasmus hervorrief. Das feurig vorgetragene Trinklied musste wiederholt werden. Herr Woworsky sang den Gennaro mit frischer Stimme, entsprechendem Vortrage und Spiel; eben so Herr Betz den Herzog.

Berlin, 22. October. Im Opernhause begann Herr Niemann vom Hoftheater zu Hannover sein leider dieses Mal nur kurz ausfallendes Gastspiel als Tannhäuser. Die Theilnahme und der Beifall waren enthusiastischer Art. Neben dem Gaste verdienen noch Fräulein de Ahna und Herr Betz lobende Erwähnung. Die weiteren Rollen werden Raoul und Johann von Leyden sein. Im Frühjahre werden wir den Künstler länger in unseren Mauern haben. — Die Proben zum „Stern von Turan", Oper von Richard Wuerst, haben bereits begonnen und steht die Aufführung im November bevor. Die Titelrolle singt Fräulein P. Lucca. — Dr. Gunz aus Hannover wird dann zur Zeit wieder eintreffen, um sein gestörtes Gastspiel weiter fortzusetzen. — Zum Beginne des neuen Jahres trifft Fräulein Désirée Artôt hier ein; in ihrem Repertoire befinden sich unter Anderem „La Traviata" und „Die Krondiamanten".

Frankfurt a. M., 1. November. Gestern wohnten wir einem Concerte des Rühl'schen Gesangvereins im neuen Saalbau bei, welches unter der Leitung des Vereins-Dirigenten Herrn Friedrich eine recht schöne Aufführung von Haydn's „Schöpfung" brachte. Die Chöre klangen und gingen vortrefflich, und die Solisten, Fräulein Rothenberger aus Köln, Herr Borgers (Tenor) vom Hoftheater zu Wiesbaden und Herr Hill von hier, bildeten ein so klangvolles Ensemble, wie man es nur selten hört, während ihre einzelnen Leistungen durch echt künstlerischen Vortrag zu dem lebhaftesten Beifalle hinrissen. Besondere Auszeichnung erwarb sich das Duett im dritten Theile.

Wien. Nebst der Burgtheater-Krisis macht die Wachtel-Frage noch immer von sich sprechen. Es handelt sich nicht allein um die Bewilligung eines vierten Urlaubsmonates, Herr Wachtel hat noch Anderes auf dem Herzen. Die M. P. schreibt hierüber: „Herr Wachtel soll den Adolar in der Euryanthe singen, die Probe fällt nicht sehr befriedigend aus, und Herr Wachtel erklärt: „„Ich singe die Partie nicht, ich kann nichts mit ihr machen."" Herr Wachtel soll den Pylades in der Gluck'schen Iphigenie singen, er weigert sich, den griechischen Jüngling zu interpretiren, denn er kann nichts „„aus ihm machen"". [Herr Wachtel ist nicht der einzige Sänger, der so spricht; jene Redensart ist sehr beliebt bei den jetzigen Berühmtheiten, und leider lassen die Intendanzen und Directionen sie nur allzu oft als ein Kunsturtheil gelten und legen die betreffenden Opern darauf zurück. Ein grosser Sänger, dem wir die zwar sehr ernste, aber vortreffliche Partie einer neuen Oper rühmten, gab uns wörtlich dieselbe Wachtel'sche Antwort — und die Oper verschwand nach einmaliger Aufführung vom Repertoire.] Wir wissen wohl, dass Herr Wachtel ein abgesagter Feind classischer Musik ist, sein heutiger Gesang, sein heutiger musicalischer Bildungsgrad spricht ganz deutlich dafür; aber endlich muss er sich denn doch dazu bequemen, den Schwerpunkt seiner künstlerischen Leistung irgendwo anders zu suchen, als ausschliesslich im hohen c."

Lissa. Am 16. October feierte der rühmlichst bekannte Director Herr H. W. Gehrmann sein 25jähriges Künstler-Jubiläum.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 46. | KÖLN, 12. November 1864. | XII. Jahrgang.

Johann Friedrich Reichardt.

(Fortsetzung, statt Schluss. — S. Nr. 45.)

Wenn wir nun auch mit dem Urtheile des Herrn J. M. Schletterer über Reichardt's Compositionen nicht überall übereinstimmen, z. B. bei den Kirchen-Compositionen, denen er offenbar einen zu hohen Werth zuschreibt, wenn er von ihnen, ungeachtet der Anerkennung ihrer grossen Mängel, S. 11 sagt: „Nichts desto weniger sind seine in den zwei letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts componirten geistlichen Werke unstreitig (?) die bedeutendsten und würdevollsten dieser Periode", was sich, um nur Haydn und Mozart zu nennen, auf keine Weise rechtfertigen lässt: so theilen wir doch in gewissem Grade seine Ansichten über das Verhältniss der Lieder-Composition jener Zeit zu der jetzt vorherrschenden; das damalige musicalische Lied verhält sich zu dem jetzigen ungefähr eben so, wie das Goethe'sche Lied zu der heutigen Lyrik.

Ein günstiger Umstand gibt dem Buche ein besonderes Interesse. Reichardt hatte eine Selbstbiographie begonnen, aber nicht vollendet. Bruchstücke derselben hat er zu Anfang unseres Jahrhunderts in Zeitschriften, die selten geworden sind, drucken lassen. Schletterer hat nun nicht nur diese Bruchstücke aufgesucht und zusammengestellt, sondern auch das, was Reichardt im Manuscripte von seiner Selbstbiographie hinterlassen, von der Familie desselben, namentlich der Tochter Reichardt's, der Frau Hofräthin von Raumer in Erlangen, zur Benutzung erhalten. Er hat alles, was das Manuscript und jene Zeitschriften enthalten, abdrucken lassen. Das ist sehr dankenswerth, nur ist leider die Flüchtigkeit zu bedauern, mit welcher der Verfasser, was Reichardt und was er selbst schreibt, in einem solchen Durcheinander gibt, dass man sehr häufig Beides nicht unterscheiden kann. Ueberhaupt fehlt es Hrn. Schletterer an Aufmerksamkeit oder an Fleiss für die Form seiner Bücher, was wir schon bei seiner „Geschichte des deutschen Singspiels" gerügt haben, und daher machen sie mehr den Eindruck von eiligen Compilationen, als von wohl überlegten und sorgfältig gearbeiteten Werken. So hat denn auch das „Leben Reichardt's" eine wahrhaft ungeschlachte Gestalt, von der man sich leicht eine Vorstellung machen kann, wenn man erfährt, dass die 662 Seiten nur einen einzigen Abtheilungs-Abschnitt haben! Das erste Buch, die Jahre 1752 bis 1775 umfassend, füllt 234 S. (S. 18—252), und das zweite, das sich auf den Zeitraum von 1776 bis 1794 erstreckt, enthält 389 S. (S. 253—641), wozu dann noch 20 Seiten „Anmerkungen und Berichtigungen" kommen. Von Unter-Abtheilungen oder Abschnitten nach den verschiedenen Lebens-Perioden oder zur Unterscheidung der Erzählung der äusseren Ereignisse und Verhältnisse, von der Analyse und Beurtheilung der musicalischen Werke u. s. w. ist gar nicht die Rede; Alles geht in Einem fort, hier und da ist ein Strichlein vorhanden, welches die gar zu heterogenen Abschnitte trennt, aber nach einer Uebersicht des Inhalts oder gar nach einem Register sucht man vergebens. Ohne Beides ist aber ein solches Buch nur halb brauchbar. Hätte der Verleger wenigstens vor dem zweiten Buche ein zweites Titelblatt (II. Theil) beigegeben, so liesse sich das dickleibige Buch, das übrigens recht hübsch gedruckt ist, wenigstens leichter handhaben. Wenn aber der Verfasser zu bequem war, durch den dichten Wald Wegweiser zur Orientirung aufzustellen und Ruheplätze für den Wanderer zu bereiten, kann er sich dann beschweren, wenn der Leser mit noch mehr Recht eben so bequem die Lust verliert, sich ohne seine Hülfe durchzuarbeiten? — Indessen lässt sich das Mangelnde beim zweiten Bande nachholen, und nicht nur das Publicum hat die volle Berechtigung, das zu verlangen, sondern auch das Interesse des Verlegers erfordert es. Da lesen wir aber

am Schlusse (S. 641): „Ob und wann es uns vergönnt ist, diesem Werke, an dem wir lange Zeit (?) mit Liebe und Interesse gearbeitet haben, seinen völligen Abschluss folgen zu lassen, vermögen wir heute noch nicht mit Bestimmtheit zu sagen, doch wollen wir hoffen, dass es bald geschehen kann." Sollen diese Worte des Verfassers, in Verlegerdeutsch übersetzt, heissen: „Wir wollen erst einmal sehen, wie das Buch „„gebt"", ehe wir uns zur Fortsetzung entschliessen" — so müssen wir diese Art von Schriftstellerei und Verlegerei als dem Standpunkte der deutschen Literatur unwürdig bezeichnen. Der Schriftsteller muss von Hause aus wissen, was er zu geben hat, und soll nichts unfertig in die Welt schicken, und der Verleger befasse sich nicht mit Theilen eines Ganzen, sondern nur mit dem Ganzen selbst. Wenn Herr Schletterer jedes Jahr einen dicken ersten Band eines Werkes schreibt und immer auf den zweiten des vorigen Jahres warten lässt, so ist das zu missbilligen, und die Entschuldigung, die er bei der Herausgabe der Geschichte des „deutschen Singspiels" (im vorigen Jahre 1863 und in demselben Verlage) in der Vorrede ausspricht, dass „das zum Abschlusse gedrängte Werk" (von wem gedrängt?) die Vollständigkeit u. s. w. „nicht zulasse", ist weiter nichts, als ein Geständniss, dass die Aufgabe, die er vorher sich nicht klar hingestellt und disponirt hat, ihm während der Arbeit über den Kopf gewachsen sei. Wir können daher Herrn Schletterer nur rathen, erst nach vollständiger Feststellung eines detaillirten Planes an ähnliche Arbeiten zu gehen, wonach ihm dann auch nicht entgehen wird, dass sich bei historischem Zusammentragen eine Menge von Ballast häuft, der die Fahrt eines Buches auf dem Meere der Oeffentlichkeit mehr hemmt, als fördert.

Diese Ausstellungen sollen uns aber nicht blind machen gegen den Werth des Buches über Joh. Friedrich Reichardt; wir wünschen nur den Herrn Verfasser zu grösserer Selbstkritik anzuregen, verkennen aber weder das viele Interessante, das er aus dem so bewegten Leben Reichardt's beibringt, noch das Verdienstliche seiner Besprechungen der Reichardt'schen Compositionen und überhaupt alles dessen, was auf eigenem Urtheile und eigenen Ansichten beruht. Das Buch ist mithin allen Freunden der Musik und ihrer Geschichte zu empfehlen, und wer sich durch das Volumen nicht abschrecken lässt, wird einen meist fesselnden Inhalt finden, der sowohl durch die Darstellung des Lebens und Wirkens des Helden der Biographie (besonders auch da, wo dieser selbst erzählt oder dessen Briefe abgedruckt sind), als durch die Schilderungen und Einzelheiten aus dem Gesellschafts- und Kunstleben in Deutschland, namentlich in Preussen und dessen Hauptstädten Königsberg und Berlin, aus der Zeit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts etwas sehr Anziehendes und durch Vergleich mit der Gegenwart Belehrendes hat.

„Johann Friedrich Reichardt, Virtuose und Componist, zugleich ein freimüthiger, gewandter und kenntnissreicher Schriftsteller, ein Mann von vielseitigster Bildung und mit feinem Sinne für alles begabt, was Kunst und Wissenschaft, Natur und geselliges Leben Förderndes zu bieten vermögen, hat nach einer an Resultaten und Auszeichnungen reichen Laufbahn in Folge einer Verkettung eigenthümlicher Verhältnisse das Geschick gehabt, nicht nur rasch vergessen, sondern auch schmählich verkannt zu werden.

„Seit seinem Tode ist kaum ein halbes Jahrhundert verflossen, und doch wird seiner selbst in der musicalischen Welt, für die er doch vorzugsweise thätig war, kaum noch gedacht. Aber sollten wirklich bei einem Manne, der in allen gebildeten Kreisen seiner Zeit bekannt und gern gesehen, mit allen seinen hervorragenden Zeitgenossen, auf welchem Gebiete geistiger, künstlerischer oder politischer Thätigkeit sie sich auch auszeichnen mochten, befreundet war, dessen scharfem, beobachtendem Blicke nichts entging, dessen Theilnahme sich jeder aufstrebenden Erscheinung aufmunternd zuwandte, dessen Kreis von Bekanntschaften fast unübersehbar war, dessen grossartige Gastfreundschaft in allen Ländern gerühmt wurde und dessen Gedächtniss in Tausenden von Herzen unvertilgbar eingegraben schien, ein so rasches Vergessen und die absprechenden, lieblosen Urtheile, welche man nur noch über ihn aussprechen hört, gerechtfertigt sein? Gewiss nicht!

„Reichardt als praktischer Tonkünstler erscheint, abgesehen von seiner Wirksamkeit als Dirigent und von dem Einflusse, den ihm seine bedeutende Stellung verlieh, nach zwei Seiten hin beachtenswerth. Er war in seiner Jugend einer der hervorragendsten Virtuosen auf der Violine, dabei tüchtig geübt auf vielen anderen Instrumenten, so namentlich auf der nun ganz vergessenen Laute, und obendrein im Besitze einer schönen und weichen Tenorstimme, die ihm selbst im späten Alter den Dienst noch nicht versagte. Ferner aber gesellte er sich in reiferen Jahren zu den besten und fruchtbarsten Componisten seiner Zeit. Er hat sich mit Glück in allen Formen und auf allen Gebieten des Tonsatzes versucht und als Opern-Componist Ausgezeichnetes geleistet; als Liedersänger und Componist deutscher Singspiele aber ist er nur von Wenigen übertroffen worden. Wie in seiner musicalischen, so auch in seiner schriftstellerischen Thätigkeit tritt er uns als ein vielseitig gebildeter und unermüdlich regsamer Geist entgegen. Seine musicalischen Schriften gehören zu dem Gründlichsten und Besten, was diese Branche der Literatur aufzu-

weisen hat, seine politischen zu den freisinnigsten, muthigsten und wirksamsten, die in einer Zeit tiefer Schmach und Erniedrigung, in Tagen voll demüthigender Erinnerungen geschrieben wurden. Dagegen wieder bieten seine Reisebriefe aus Paris (1802 und 1803) und Wien (1808 und 1809) für die politische und Sittengeschichte des ersten Decenniums unseres Jahrhunderts ein reiches und höchst interessantes Material; und wie er eben so in beredter und furchtloser Weise, als in Worten der höchsten Anerkennung für seine Freunde aufzutreten vermochte, davon zeugt seine energische und wackere Vertheidigung Lavater's gegen den Grafen Mirabeau und die biographischen Denkmale, die er seinen Freunden Wolf, Bach, Benda, Fasch und Schulz gesetzt hat.

„Leider hat diese reiche schriftstellerische Thätigkeit dem Musiker Reichardt wenig Glück und Vortheil gebracht. Indem er sich freimüthig über alle beachtenswerthen Erscheinungen auf musicalischem Gebiete äusserte, musste er nothwendig, sobald er nicht nur lobend, sondern auch kritisirend und tadelnd auftrat, sich Feinde und Gegner machen, und da er nun zugleich der Versuchung nicht widerstehen konnte, in die von ihm selbst herausgegebenen musicalischen Zeitschriften anerkennende Besprechungen eigener Werke, jedoch weder von ihm veranlasst noch verfasst, aufzunehmen, so lag der Vorwurf von Anmaassung und Parteilichkeit zu nahe, um nicht in schlimmster Weise ausgebeutet zu werden und die Anzahl seiner Gegner und das Gewicht übler Nachrede zu verzehnfachen. Mehr aber haben ihm in seinen amtlichen Stellungen seine politischen Schriften und seine oft unbesonnenen Aeusserungen geschadet. Zuerst, wie alle seine leicht entzündbaren Zeitgenossen, für die americanische, dann für die französische Revolution begeistert, war er unvorsichtig genug, seine Ansichten laut auszusprechen, und da er letztere theilweise selbst in Paris mit durchlebt hatte, den mitgebrachten frischen Eindrücken in der Heimat, ja, selbst am Hofe des Königs von Preussen, der mit Abscheu gegen die neuen Ideen erfüllt und in offenen Kampf gegen die Staatsumwälzer getreten war, Worte zu geben. Bald hatten ihn seine Neider und Feinde, welche die übermüthig hingeworfenen Worte zu seinem Verderben zu benutzen wussten, um das Vertrauen und die Gunst seines Fürsten gebracht. Zuletzt verlor er auch seine Anstellung und hatte noch die betrübende Erfahrung zu machen, dass mancher seiner bisherigen Freunde, der ängstlicher, vorsichtiger, vielleicht auch weiterblickend als er war, sich nun von ihm, der die königliche Huld und Gnade verscherzt hatte, abkehrte. Dann, als er sich von der Umgestaltung der Dinge in Frankreich enttäuscht, als er sein Vaterland unterdrückt, geknechtet, vernichtet sah, hat ihn manchmal wieder die rücksichtslose Kundgebung seines Hasses gegen den mächtigen Unterdrücker in die gefahrvollsten und ängstlichsten Lagen gebracht. So gesellten sich zu seinen musicalischen Feinden und Gegnern und politischen Denuncianten noch Schmähungen. Neid und Missgunst vereinigten sich in gleicher Weise, seinen Namen zu beflecken und sein Andenken zu trüben. Leider standen zuletzt auf Seiten seiner Gegner die grössten und berühmtesten Namen unserer Literatur, und ohne zu untersuchen, ob diese auch gerecht und menschlich gegen ihn verfahren waren, hat man bis in die neueste Zeit, indem man gewisse Dinge, ohne ihnen näher auf den Grund zu gehen, immer wieder aufgetischt hat, die irrigen Meinungen über ihn unterhalten, ja, vermehrt. Wenn er nun auch vielfach zu dem über ihn hinstürmenden Missgeschicke unvorsichtiger Weise die Veranlassung selbst gegeben hat und von den Vorwürfen, die ihm gemacht werden, nicht immer ganz frei zu sprechen ist, so treffen wir doch, sobald wir ihm näher treten, so viele edle, grosse und verehrungswürdige Eigenschaften an ihm, lernen in ihm einen so wackeren Menschen und Künstler kennen, dass wir nur Gerechtigkeit zu üben vermeinen, wenn wir dem Manne Anerkennung und Würdigung zu Theil werden lassen und ihn, wenn auch mit seinen Fehlern, doch auch mit seinen Tugenden, Vorzügen und rühmlichen Bestrebungen der Gegenwart darzustellen suchen.

„Reichardt's Vater war ein geschickter, aber in sehr beschränkten Verhältnissen in Königsberg lebender Musiker. Seine Mutter, an welcher der Knabe mit innigster Liebe hing und von der der Mann stets mit rührender Zärtlichkeit und Verehrung spricht, war eine einfache Frau, die nach besten Kräften durch Handarbeiten, in denen sie viel Geschick und Geschmack besass, die oft drückende Lage der Familie zu erleichtern suchte. Der lebendige, regsame Knabe offenbarte schon in frühester Jugend eine so seltene musicalische Begabung, dass sie laute Bewunderung hervorrief. Das schöne, talentvolle Kind wurde bald ein Liebling Aller und leider auch das verzärtelte Schoosskind mancher hochgebildeten und angesehenen Familien seiner Vaterstadt, und die gute Gesellschaft, an die er so von Jugend auf gewöhnt wurde, die reichen, von ihm heisshungrig ergriffenen und gewissenhaft benutzten Bildungsmittel, die unter so günstigen äusseren Verhältnissen sich ihm boten, förderten in überraschend schneller Weise den geistreichen, feurigen Jüngling und machten ihn fähig, die glänzende und denkwürdige Laufbahn zu durchwandeln, die ihm vom Schicksale vorgezeichnet war. Begünstigt vom Glücke, das während der ersten Hälfte seines Lebens an seine Schritte gefesselt schien, wurde er nach Vollendung seiner juristischen Stu-

dien, neben welchen er aber die möglichste Ausbildung seiner musicalischen Talente nie aus den Augen verlor, ja, die er häufig sogar durch langdauernde weitere Kunstreisen unterbrochen hatte, Capellmeister Friedrich's des Grossen. Neben Wien und Dresden hatte Berlin damals die bedeutendsten musicalischen Mittel und Kräfte. Die Stellung, die ihm hier wurde, gehörte zu den angesehensten, die ein Musiker in jenen Tagen sich überhaupt zu erringen vermochte, sie sicherte dem Inhaber Ehre und weithin reichenden Einfluss. Von hier aus begann nun Reichardt seine weiten Reisen zu unternehmen, auf denen er Gelegenheit fand, mit allen bedeutenden Personen seiner Zeit bekannt zu werden, mit vielen von ihnen in die intimsten und freundschaftlichsten Verbindungen zu treten und, indem er Europa nach allen Richtungen hin durchzog, Land und Leute gründlich kennen zu lernen. Zuletzt nun, nachdem er die verschiedensten Wechselfälle des Glückes und alle Wandelbarkeit irdischer Verhältnisse und besonders menschlischer Neigungen erfahren hatte, war es ihm doch noch vergönnt, auf seinem schönen Landsitze zu Giebichenstein bei Halle im Kreise seiner ihn hochverehrenden Familie in zwar erzwungener, aber nicht drückender Zurückgezogenheit den Rest seines Lebens zu verbringen."

(Schluss folgt.)

Die deutsche Oper in Rotterdam.

Den 30. October 1864.

Unsere Oper ist seit Anfang September wieder eröffnet und liefert im Ganzen ein günstiges Resultat. Das Personal bilden: Sopran: Fräul. Weiringer, Frau Ellinger, Frau Roll-Meyerhöfer und Fräul. Müller; Alt: Fräul. Szerdabely (letztere drei Damen neu); Tenor: die Herren Ellinger, Schneider, Böhlken (neu) und Zimmermann; Bariton: die Herren Pohl (neu) und Brassin; Bass: die Herren Dalle Aste und Behr (neu); Capellmeister: Herr Saar (neu); Regisseur: Herr Behr; Concertmeister: Herr Rappoldi.

Die hiesigen Opernverhältnisse sind von denen Deutschlands ganz verschieden; Rotterdam dürfte wohl die einzige Stadt der Welt sein, in welcher eine deutsche Oper nur von einem verhältnissmässig kleinen Theile der Einwohner mit ungeheuren Kosten erhalten wird. Wir hatten bisher nur am Mittwoch und Samstag Oper, es wird dieses Jahr ein Versuch gemacht, alle vierzehn Tage auch den Sonntag zu benutzen. Wie gewagt dieses Project ist, kann nur der ermessen, welcher mit den hiesigen Verhältnissen bekannt ist. Das Theater hat sich hier nur an einem Tage eines gut besetzten Hauses zu erfreuen, am Mittwoch. Der Besuch am Samstag ist durchgehends ein sehr kärglicher. Das Publicum, welches sich besonders für Musik interessirt und dieselbe unterstützt, ist im Ganzen ein kleines, in Opern, Concerten u. s. w. bemerkt man stets dieselben Personen. Die Meisten abonniren für den Mittwoch als den noblen Tag, Samstags und Sonntags finden in vielen Häusern Familiencirkel Statt, und nicht wenige Familien halten den Besuch der Samstags-Oper für unerlaubt, weil Sonntags Kirche ist. Am Sonntag gehen selbst diejenigen, die am Samstag sich über das Vorurtheil hinwegsetzen, nicht in die Oper. Balcon, Sperrsitz und Logen sind dann sehr leer, nur Parterre und Galerie voll. Mit diesen unerfreulichen Verhältnissen wird eine jede Direction noch Jahre lang zu kämpfen haben. Die Preise sind hoch und müssen hoch sein, aber für die Galerie sind 50 Cents = $8^1/_2$ Sgr. zu hoch; der Erfolg beweist es, da kaum die erste Reihe allabendlich besetzt ist. Gute Musik soll auch ins Volk dringen, aber leider besteht hier für die unbemittelte Classe keine Gelegenheit, gute Musik zu hören; es sollte also die Oper diese Gelegenheit für billige Preise bieten.

Von den Damen unseres Opern-Personals dürfte in Betreff des Gesanges wohl Fräul. Weiringer den ersten Platz einnehmen. Wie in den vorigen Jahren, ist sie auch im gegenwärtigen wieder der auserkorene Liebling des Publicums. Ihr Organ bleibt immer lieblich, ihr Vortrag zum Herzen sprechend, ihre Schule gut; nie macht sie sich einer Uebertreibung schuldig, ihre Aussprache ist rein und deutlich. Nur ist zu beklagen, dass sie nicht mehr Schauspieler-Talent besitzt. Mit Frau Ellinger verhält es sich anders; die Stimme ist voll, verliert aber bedeutend durch die schlechte Aussprache. Dagegen besitzt Frau Ellinger viel dramatisches Talent, was sie aber leicht zu Uebertreibungen verleitet. Bei alledem ist diese Künstlerin ein schätzbares Mitglied unserer Oper. Frau Roll-Meyerhöfer ist eine routinirte Künstlerin, aber ihre Stimme ist abgenutzt, die Höhe scharf, das Organ beginnt einen belegten Klang anzunehmen; ihr fortwährendes Tremoliren ist für den Hörer auf die Dauer ermüdend. Frau Ellinger spricht die Worte schlecht aus, aber man versteht sie; bei Frau Roll-Meyerhöfer versteht man buchstäblich nicht ein Wort. Ihre beste Partie war wider alles Erwarten Elsa in Lohengrin. Fräul. Szerdabely besitzt einen schönen, klangvollen Alt. Diese junge Künstlerin ist bei fleissigen Studien berechtigt, einer schönen Zukunft entgegen sehen zu dürfen. — Die Herren Ellinger und Schneider sind Ihnen hinlänglich bekannt. Herr Böhlken, neues Mitglied, übernahm vom 1. September bis 1. October (mit welchem Herr Ellinger erst eintrat) die Helden-Partieen mit wenigem oder gar keinem Erfolg. Ein lyrischer Tenor muss seine Stimme nicht aus Gefällig-

keit opfern, und eben so wenig sind Partieen wie Masaniello, Raoul, Troubadour u. s. w. von heute auf morgen zu studiren. Als George Brown hatte er sich grösseren Beifalls zu erfreuen. Mit Ausnahme der mangelhaften Coloraturen, wodurch einige Nummern litten, können wir die Rolle als eine wohlgelungene bezeichnen. Herr Zimmermann ist mehr für Spiel-Partieen engagirt. Da Opern dieses Genres hier wenig zur Aufführung kommen, kann derselbe wohlgemuth singen: „Ein freies Leben führen wir!" Die Bariton-Partieen sind dieses Jahr in guten Händen. Herr Pohl hat sich mit seinem Auftreten als Hans Heiling von einer vortheilhaften Seite einzuführen gewusst. Diese Oper nebst „Figaro's Hochzeit" und „Weisse Dame" waren unstreitig bis jetzt die gelungensten, wozu Herr Pohl, namentlich in der ersteren, wesentlich beigetragen. Leider ist uns Herr Pohl bis jetzt erst als Heiling und Graf in Figaro vorgeführt, wesshalb wir uns ein näheres Eingehen auf die Leistungen desselben vorbehalten. Bei Herrn Dalle Aste haben die vier Monate Ferien Wunder gethan: er ist beinahe wieder im vollen Besitz seiner früher so klangvollen Stimme. Wir wünschen ihm von Herzen Glück dazu. Ueber die unschönen wie unmusicalischen Verzierungen, namentlich in Mozart'schen Opern, vor Allem als Sarastro, wollen wir fortan schweigen; sie scheinen diesem Sänger zur anderen Natur geworden zu sein. Wir können das nur beklagen.

Von allen neu engagirten Mitgliedern steht Herr Behr in erster Reihe. Er ist in der Sängerwelt von Leipzig und Bremen aus genugsam als gediegener Sänger bekannt. Herr Behr stand hier als Concertsänger noch in gutem Andenken und wurde beim ersten Auftreten herzlich bewillkommt. Wiewohl derselbe sich den zweiten Partieen unterzieht, wird er doch stets vom Publicum mit Applaus empfangen. Die kleinsten Rollen werden durch ihn gehoben. Seine Stimme hat einen vollen, schönen Klang in allen Tönen ihres Umfangs, wir stossen nie auf einen Misston, auf kein Forciren, Affectiren. Zwar haben wir keinen schweren, tiefen Bass vor uns, welcher freilich hier sehr nöthig ist, wir werden aber durch stets künstlerische Darstellungen entschädigt. Durch diesen Künstler ist Dr. Bartolo zum ersten Male hier zur Geltung gekommen, wie auch sein St. Bris eine vortreffliche Leistung war. Herr Behr ist zugleich Regisseur, was sehr guten Einfluss auf das Ganze zu haben scheint.

Chor und Orchester sind im Ganzen genommen gut. Herr Saar ist ein thätiger Capellmeister, und wir wollen in seinem Interesse wünschen, dass er sich die Richtung seines Vorgängers, Herrn Levi, jetzt in Karlsruhe, aneignet. Das Ensemble lässt mitunter zu wünschen übrig. Wir wollen aber keineswegs die Schuld dem Capellmeister allein zur Last legen. Bei einer Oper, die nur von einem Jahre zum anderen mit mehr oder weniger neuen Mitgliedern engagirt wird, ist solches gleich im Anfange schwer zu erreichen. Was aber das Einstudiren der Chöre betrifft, so wünschten wir in diesen weniger affectirte Nuancen. In dem bekannten Gebete in der Stummen von Portici steht in den zwei Phrasen nur ein *fp* auf der markirten Note, [Notenbeispiel: *fp*], keineswegs aber ein *ff* auf dem ersten und ein *pp* auf dem zweiten Tacte*). Für die Thätigkeit des Herrn Saar kann als Beweis dienen, dass in diesen sechs Wochen drei Opern neu einstudirt sind und dieser Tage ganz neu „Templer und Jüdin" zur Aufführung kommt, wie denn auch im Laufe der Saison noch verschiedene andere neue Opern in Aussicht stehen.

Wir sind der Ueberzeugung, dass mit der Zeit, auf die eine oder die andere Weise, unsere Oper zu einer stehenden sich erheben werde. Rotterdam kann ohne Oper nicht gut mehr existiren. Durch ein dauerndes Engagement würden sich nicht allein mehr Künstler bedeutenderen Ranges gewinnen lassen, auch das Ensemble würde gehoben werden. — Zu unserer Freude vernehmen wir, dass die verehrliche Commission sich entschlossen, die Concerte der Gesellschaft *Eruditio* des verstorbenen Herrn Tours diesen Winter zu übernehmen. Wir müssen leider bekennen, dass dieselben in den letzteren Jahren bedeutend im Abnehmen waren und ihre Erhaltung nur ein Act der Pietät blieb. Sie werden, wie verlautet, im Opernhause abgehalten werden, was den Besuch derselben sehr befördern dürfte.

Die Quartett-Soireen unseres Concertmeisters Herrn Rappoldi werden im nächsten Monate wieder ihren Anfang nehmen und, wie zu erwarten ist, von einem zahlreichen Auditorium besucht werden. Herr Rappoldi hat sich sowohl hier als in ganz Holland einen bedeutenden Namen erworben, was viel sagen will, da dieses Land von allen Violin-Virtuosen ersten Ranges besucht wird. Wir können uns Glück wünschen, diesen gediegenen Künstler in unserer Mitte zu haben. Wir fühlen uns gedrungen, die Concert-Directionen auf Herrn Rappoldi, welcher auch in Deutschland bereits mit grossem Erfolg aufgetreten, aufmerksam zu machen.

X.

---

*) Der Herr Correspondent rügt dergleichen raffinirte Effecte, die durch den gezierten Vortrag der Chöre in manchen Männer-Gesangvereinen auch aufs Theater übergegangen sind, mit vollem Rechte. Einen anderen Beleg dazu liefert die Wiederholung des Jägerchors im Freischütz im *pp*, ein Widersinn, an den Weber nicht gedacht hat. Die Redaction.

Der Anhaltische Musikverein.

Es gab früher eine Zeit, da hörte man in Deutschland in Häusern und Strassen, in Feld und Wald lustige und fröhliche Melodieen erschallen. Die Zeit ist vorüber, wo bei abendlichen Spazirgängen Ohr und Schritt von dem so süssen als einfachen Klange des Volksliedes gefesselt werden konnte. Das deutsche Volk singt so nicht mehr, während noch heutzutage in Italien, z. B. in Rom, der unter freiem Himmel arbeitende Handwerker sein Lied erklingen lässt. Wäre nun hiernach im deutschen Volke der Sinn und die Lust zum Gesange — wie man zuweilen hat sagen hören — wirklich erstorben? Gewiss nicht darum, weil es nicht mehr so wie bisher singt; vielmehr zeugen davon, dass ihm der Gesang keineswegs fremd geworden, besonders die letzten Jahrzehende, wo der Männergesang einen so bedeutenden Aufschwung genommen, während wiederum das Volk den Sängern so gern lauscht und ihnen zu Ehren seine Häuser mit grünem Laube und wehenden Fahnen schmückt. Schiller spricht:

„Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht aus den Ruinen.“

An die Stelle des melodischen Volksliedes ist gegenwärtig vielmehr das harmonische Volkslied getreten. Die Zeit hat übrigens auch gelehrt, dass der kräftige, deutsche Männergesang in andere ausserdeutsche Länder, ja, selbst in andere Welttheile gedrungen ist. — Aber auch die Frauen wollen und dürfen nun vom Gesange nicht zurückbleiben, und durch ihren Zutritt erhält 1) das bisherige (männliche) Tonmaterial einen Zuwachs von $1^1/_2$ Octave, 2) wird dadurch noch, und erst recht im Gesange, die starke, oft rohe Manneskraft in Folge der weiblichen Anmuth und Grazie gemildert und verschönt. „Wo Starkes sich und Mildes paarten, da gibt es einen guten Klang.“ Endlich noch wird durch die Vereinigung dieser beiden Elemente zum so genannten „Chorgesange“ die monotone Wirkung aufgehoben, die das Ohr bei der Vereinzelung beider oft empfinden muss. Man trifft jetzt fast in jeder kleinen Stadt einen Gesangverein für solch einen gemischten Chor, oder für Männerstimmen, oder auch für Beides zugleich.

In unserem Anhalt, das recht viele derartige Gesangvereine aufweisen kann, ereignete sich nun im vorigen Jahre 1863 der besonders denkwürdige Fall, dass durch das Ableben Sr. Hoheit des Herzogs von Anhalt-Bernburg dieses Land an Anhalt-Dessau zurückfiel, wodurch, was seit 260 Jahren nicht gewesen, das gesammte Anhalt wieder unter Ein Oberhaupt gelangte. Ausserdem nahte auch die Vollendung einer neuen, nach Zerbst geführten Eisenbahn, deren Einweihung auf den 1. October, den Geburtstag unseres allverehrten Herzogs, festgesetzt war. Da aber nun einmal eine würdige, erhebende Feier ohne Beihülfe der hehren Tonkunst nicht gedacht werden kann, so wurde zugleich für diesen Tag die Aufführung von Haydn's „Schöpfung“ beschlossen, an der sich nun leicht die sämmtlichen Singvereine der Städte Zerbst, Dessau, Cöthen und Bernburg betheiligen konnten, indem Ein Weg der Eisenbahn, Eine und dieselbe Linie sie alle verbindet. Die Aufführung geschah in der prachtvollen zerbster Nicolaikirche, einem der grössten kirchlichen Räume Anhalts, unter sorgfältiger, umsichtiger. Leitung des Herrn Capellmeisters Thiele, und war eine ausgezeichnete zu nennen. — Was lag nun wohl wieder näher, als der Wunsch, alljährlich die Aufführung eines Oratoriums bewirkt zu sehen? Und dieser Wunsch hat sich bereits in diesem Jahre erfüllt. Unter dem Schutze Sr. Hoheit des Herzogs, eines Freundes aller wahren Kunst (er ist selbst gewandter Landschaftsmaler), hat sich nun ein „Anhaltischer Musikverein“ gebildet, der den Zweck hat, die vaterländischen Gesangeskräfte aller genannten vier Städte alljährlich in einer der letzteren zu einer Zusammenwirkung zu vereinen. Das diesmalige Zusammenwirken galt dem grossen Oratorium von Händel: „Judas Maccabäus“, welches in der cöthen'schen Kathedralkirche am 5. October aufgeführt wurde. Obschon Herr Capellmeister Thiele sich sehr bekümmert fühlte wegen einer durch Krankheit in Gefahr schwebenden geliebten Tochter, so war er doch von Dessau herübergekommen und leitete die Aufführung mit gewohnter Umsicht und treuer Hingabe. Der dessauer Capelle, die nach wie vor ihren alten, guten Ruf behauptet, war die Aufgabe der Instrumental-Begleitung zuertheilt, welche auch diesmal künstlerisch von ihr gelöst wurde. Die Solostimmen waren sämmtlich aus Anhalt, mit alleiniger Ausnahme des Soprans, eines Fräuleins Scheuerlein, die mit wohllautender, geschulter Stimme einen passenden, gemüthvollen Vortrag verband. Zur grösseren Entfaltung des sonoren Alts von Fräulein Grunow hat freilich Händel in seinem „Samson“ (Aufführung in Dessau im Juni d. J.) mehr Gelegenheit als hier gegeben. Die Tenor-Partie des Judas, des Helden, hatte Herr Opernsänger Hacker, der mit Kraft und Ausdruck seine schöne Stimme zur Geltung brachte. Auch der Tenor des Herrn Lehrers Kühnas aus Bernburg genügte seiner Partie und ward gern gehört. Den Beschluss machte Herr Kammersänger Krüger (Bass), der ähnlich wie der Tenor Tichatschek in Dresden seit einer langen Reihe von Jahren singt, ohne dass man eine Aenderung an der kräftigen, klangvollen Stimme gewahrt. Die Chöre waren in ihren Einsätzen rein und sicher und beobachteten zugleich die geeigneten Nuancirungen. Einen besonders grossartigen Effect machten zwei Chöre, unstreitig die schwierigsten des ganzen Oratoriums, am Schlusse des ersten Theiles:

„Hör' uns, o Herr!" und der zu Anfang des zweiten: „Fall war sein Loos." Der Personalbestand war ausschliesslich des Orchesters etwa 300 Personen; wenn alle Vereine vollzählig vertreten sind, kommen an 400 Personen zusammen. — So möge denn der junge „Anhaltische Musikverein", zu dessen fernerem Gedeihen die beste Zukunft in Aussicht steht, kräftig emporblühen und sich zugleich unter diesem vaterländischen Namen auch einen festen Anhalt an die edle Kunst bewahren.

Cöthen. L. Kindscher.

Das fünfundzwanzigjährige Jubelfest des Vereins Concordia in Aachen.

Aachen, den 29. October.

Als am 18. November 1839 zwanzig junge Leute hier den Männergesang-Verein Concordia gründeten und ihn durch ein Concert auf der Ketschenburg einweihten, prophezeite Niemand dem schwachen Kinde ein langes Leben; man betrachtete die Concordia mehr als eines jener ephemeren Gebilde der Jugend, die entstehen und bald wieder vergehen. Allein das Kind wuchs nach und nach zum stämmigen Manne heran, stieg von Stufe zu Stufe, von Erfolg zu Erfolg, und ist jetzt — zu dem Alter von 25 Jahren gelangt. Aus den zwanzig Sängern, die an seiner Wiege Lieder der Freude und der Begeisterung sangen, sind deren weit über hundert geworden, und ein zahlreicher, hochansehnlicher Theil der Bürgerschaft hat sich als inactive Mitglieder dem Bunde angeschlossen, so dass die Concordia nach allen Seiten hin feste Wurzel gefasst hat, in der musicalischen Welt hochgeachtet dasteht und in bürgerlicher, gesellschaftlicher Beziehung eine Quelle der reinsten, ungetrübten Genüsse bietet.

Bei einem so erfreulichen Stande der Gesellschaft tritt die Aufforderung von selbst an uns heran, das Fest ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens in glänzender, freudiger Weise zu begehen und unsererseits alles aufzubieten, was den äusseren Glanz, so wie die innere Bedeutung des Festes erhöhen kann. Demzufolge hat sich der Vorstand und das Comite der inactiven Mitglieder mit einer weiteren Anzahl activer und inactiver Mitglieder zu einem Fest-Comite verbunden, und es ist aus den Berathungen und Beschlüssen desselben folgende vorläufige Festordnung hervorgegangen:

Samstag den 19. November, Abends 6 Uhr: Hauptprobe zum ersten Fest-Concerte im neuen Curhaussaale. Nach der Probe: Vereinigung aller Mitwirkenden mit den Mitgliedern der Concordia im Theatersaale, dem Gesellschaftslocale.

Sonntag den 20. November, Morgens 10 Uhr: Feierliches Hochamt nebst *Te Deum* im Münster, bei welcher Gelegenheit die Concordia die Messe für Männerstimmen von ihrem Dirigenten C. F. Aekens und das *Te Deum* nach der Bearbeitung von H. Bohlen singen wird. — Nach dem Hochamte versammeln sich die Mitglieder, active und inactive, im Theatersaale und begeben sich von dort im feierlichen Zuge und in Begleitung der am Feste Theil nehmenden Vereine zum Rathhause, um eine Adresse, welche die Stadt Aachen der Concordia votirt hat, in Empfang zu nehmen. — Abends 6 Uhr: Erstes Fest-Concert im neuen Curhaussaale nach später bekannt zu machendem Programm. Für die beiden Fest-Concerte haben die Schwestergesellschaften Liedertafel, Orphea, Sängerverein und Harmonia von Aachen, David-Verein und Cäcilien-Verein von Burtscheid, Concordia von Düren, Liederkranz von Eschweiler und Liederkranz von Gladbach ihre Mitwirkung freundlichst zugesagt; der Vorstand war ausserdem bemüht, vorzügliche Künstler für die Concerte zu gewinnen, und besitzt bereits die Zusage der geschätzten Sängerin Fräulein Louise Lichtmay, des Violin-Heroen Joachim, so wie des ausgezeichneten Bassisten Bletzacher von der hannover'schen Hofbühne, während weitere Zusagen zu erwarten stehen. Unter anderen hervorragenden Werken werden in den Concerten mehrere Compositionen aufgeführt, die der Concordia auf Veranlassung ihres Jubelfestes von den Tonmeistern Ferd. Hiller, Franz Wüllner, Max Bruch, Ferd. Möhring u. a. m. eingesandt und gewidmet worden sind.

Montag den 21. November, Morgens 9 Uhr: Hauptprobe zum zweiten Fest-Concerte, und Abends 6 Uhr: Zweites Fest-Concert im neuen Curhaussaale.

Von grösseren Vocalwerken werden aufgeführt: Scenen aus der Frithjofssage für Soli, Männerchor und Orchester von Max Bruch — und Psalm 98 für Chor, Solo und Orchester von Franz Wüllner. Herr Joachim wird Beethoven's Violin-Concert spielen.

Der Subscriptions-Preis für beide Concerte beträgt 2 Thlr. Sich zu wenden an Herrn Theodor Naus, Theaterplatz 9.

Der Vorstand und das Fest-Comite der Concordia.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft hörten wir eine Sinfonie von Herrn J. Brambach, städtischem Musik-Director in Bonn, welche viel Beifall erhielt; namentlich zeugten das Scherzo und das Finale durch hübsche Motive und deren lebendige, im letzten Satze besonders frische und brillante Ausführung von dem Talente des Componisten. Die Sinfonie ist übrigens dem Vernehmen nach grösstentheils schon vor einigen Jahren geschrieben; hiernach ist es erfreulich, dass Herr Brambach durch sein letztes Werk, das Gesangstück „Velleda", einen bedeutenden Fortschritt bekundet hat.

Eine sehr köstliche Programm-Musik liefert das Tongemälde von Menzel (das neulich hier im ersten Abonnements-Concerte des Dom-Hotels durch die Capelle des Herrn Manns gegeben wurde): „Ein leipziger Ostermess-Sonntag". Darin werden unter Anderem musicalisch ausgedrückt: „Anbruch des Tages: es schlägt 4 Uhr (dass dies 4 Uhr Morgens ist, macht die Musik klar). — Abgang der Dampfwagen. — Ruf zur Kirche und Kirchenmusik aus Beethoven's Eroica-Sinfonie (!!). — Besuch des Museums. — Wachparade. — Geschäftstreiben. — Mittagsschläfchen. — Messtrubel. — In der Hercules-Bude sicilianische Musik. — Es schlägt 10 Uhr, Einige laufen ohne Hausschlüssel. — Gemüthliches Leben in den Bierstuben und Restaurationen. — Träume eines musikliebenden Messfremden" u. s. w. — Welche Ironie des Schicksals, dass dieses Programm gerade in Leipzig spielt, wahrscheinlich zur Erläuterung des Grundsatzes, dass es Musik gibt, „die man nicht mit dem Ohr anhören müsse"!

Barmen. Das erste Abonnements-Concert unter Leitung des Musik-Directors Herrn Anton Krause brachte eine gelungene Aufführung von Händel's „Israel in Aegypten", im Ganzen nach der Original-Partitur; die später eingefügten, nicht von Händel herrührenden Recitative blieben weg, dagegen wurde nach dem Chor: „Aber mit seinem Volke", eine Alt-Arie von Händel: „Heilig, Gott, Herr der Welten!" eingelegt, um die unmittelbare Folge von vier Chören zu unterbrechen. Die Orgelbegleitung von F. Mendelssohn führte Herr G. Ewald aus. Die Soli sangen die Damen Hermine Mann von hier und Francisca Schreck von Bonn, Herr Joseph Schild aus Leipzig, der durch eine frische, jugendliche Tenorstimme und hübschen Vortrag ehrenvollen, lebhaften Beifall erhielt, und die Herren Jansen und Egli aus Düsseldorf. Der

Chor löste seine Aufgabe recht befriedigend, das Publicum zeigte sich jedoch gegen das herrliche Werk kälter, als man erwartet hätte.

Leipzig. Einer der verdientesten und beliebtesten Lehrer am Conservatorium für Musik, Herr L. Plaidy, hat nach mehr als zwanzigjähriger Thätigkeit zum grossen Bedauern besonders seiner Schüler sein Amt niedergelegt. Diese Gelegenheit benutzte eine Anzahl seiner Schüler, welche aus entfernten Ländern hieher kamen, um ihm als Zeichen ihrer Anhänglichkeit und Anerkennung bei seinem Abgange noch eine kleine Freude zu bereiten. Die Engländer und Americaner vereinigten sich zu einem feierlichen Zuge früh halb 11 Uhr und überbrachten ihm werthvolle Geschenke. Einer derselben ging voran mit einer Dank-Adresse und einem Lorberkranze auf seidenem Kissen und gab durch Worte die Gefühle zu erkennen, welche Alle beseelten. Dann überreichten Andere eine geschmackvolle Uhr und einen Stock mit goldenem Griffe, worauf eine passende Inschrift gravirt ist. Der bescheidene Lehrer konnte vor Rührung kaum seinen Gefühlen Worte geben, und man sah es beiden Theilen an, welch ein schönes, inniges Verhältniss zwischen Lehrer und Schülern geherrscht hat. Letztere werden, selbst wenn sie wieder in ihre ferne Heimat zurückgekehrt sind, eine bleibende Erinnerung an ihn und seinen trefflichen Unterricht bewahren.

Dresden. Die hiesige Liedertafel hat am 9. und 10. d. Mts. ihr 25jähriges Jubiläum durch zwei Concerte und andere Festlichkeiten gefeiert. Die Programme enthielten nur Compositionen von den Liedermeistern des Vereins, deren stattliche Reihe folgende ist: C. G. Reissiger 1839. — Julius Otto 1840—1843; 1849—1851; 1856—1858. — F. Adam 1842. — C. G. Naumann 1843—1860. — Richard Wagner 1843—1845. — Ferdinand Hiller 1846—1847. — Robert Schumann 1849. — C. Krebs 1852—1856; 1860—1864. — Robert Pfretzschner 1859. — Friedrich Reichel 1860—1864. — Das zweite Concert brachte auch ein Festspiel von Dr. Bösigk, componirt von Julius Otto. Unter den Compositionen finden wir u. A.: Schumann, „Verzweifle nicht!“ achtstimmige Motette mit Orchester; F. Hiller, „Reiterlied“ von Herwegh; R. Wagner, Matrosenchor (aus dem fliegenden Holländer); Krebs „Mein Vaterland“ u. s. w.

Torgau. In dem Concerte des Dr. Taubert'schen Gesangvereins am 27. October kamen u. A. zu Gehör: Beethoven's Ouverture Op. 117 zu König Stephan, F. Hiller's „O weint um sie“, Op. 49, der erste Satz aus einem Concerte für die Oboe von Jul. Rietz, Op. 33, einige Sologesänge und Mendelssohn's Finale: die Lorelei.

Hamburg, 15. October. Durch ein plötzliches Hinderniss musste neulich die Vorstellung von „Lucia von Lammermoor“ durch die „Weisse Frau“ ersetzt werden. In Folge einer von Pesth hier angelangten Todesnachricht, die Fräulein v. Murska nicht länger vorenthalten werden konnte, wurde die Sängerin nämlich dermaassen in ihrem Gemüthe erschüttert, dass sie nicht nur ihr Auftreten an demselben Abende verweigerte, sondern auch auf der Erlaubniss zur sofortigen Abreise nach Pesth bestand. Mit der Wiederholung der „Lucia“ ist uns sonach die Wirksamkeit des Fräuleins v. Murska an der hiesigen Oper überhaupt wieder in die Ferne gerückt. Denn es verlautet, die Direction des Stadttheaters habe dem heftigen Verlangen nachgegeben und Fräulein v. Murska abreisen lassen müssen. Dass dies in Begleitung eines Theater-Mitgliedes geschehen sein soll, welches den Auftrag hat, die Künstlerin so bald als möglich aus deren ungarischer Heimat zurückzubringen, ist ein schwacher Trost, wenn die Dinge so zusammenhangen, wie sie erzählt werden. Fräulein v. Murska hätte dann in einem vor ein paar Tagen in Pesth im Duell erschossenen Mitarbeiter der magyarischen Presse ihren Verlobten verloren und ihr Schmerz darüber sei bis zu den verzweifeltsten Todesgedanken gegangen.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 47. **KÖLN, 19. November 1864.** **XII. Jahrgang.**

Johann Friedrich Reichardt *).

(Schluss. — S. Nr. 45 und 46.)

Unter den Tonkünstlern Berlins war Kirnberger die merkwürdigste Erscheinung. Sein grosser Eifer, sich junger Talente anzunehmen, den er damals eben an Schulz und Vierling so rühmlich bewies, liess ihn auch gleich Anfangs sehr freundlich gegen mich sein. Er spielte mir gern die Meisterwerke J. Seb. Bach's auf seinem überaus rein gestimmten Clavier und trug sie mit einer seltenen Deutlichkeit und Präcision vor, unerachtet er an der rechten Hand einen steifen Finger hatte. Er nahm meine Bitte, von ihm den ersten Unterricht in der Composition zu erhalten, freundlich auf und sprach mir im Vertrauen von der Nothwendigkeit, beim Unterricht fleissig zu schreiben und jede Aufgabe vielfach mit der Feder zu üben. Seine Lehre vom Grund-Accorde, aus dem die übrigen alle abgeleitet werden, und vom Grund-Bass war jedoch so verworren, dass die grösste Aufmerksamkeit dazu gehörte, Eines vom Anderen zu scheiden, und der lernende Zuhörer nur immer darauf bedacht sein musste, sich das Gehörte deutlich zu machen und besser zu ordnen, als es vorgetragen wurde. Da Kirnberger in seinem neuen Schüler diese Fähigkeit und das eifrige Bestreben, sie anzuwenden, bemerkte, fasste er ungerechten Verdacht, der bald darauf durch eine Clavier-Sonate bestärkt wurde, die jener in Danzig gemacht, und die er nun Kirnberger als eine Probe seiner bisherigen naturalistischen Compositionen hören lassen musste. Diese Sonate war überhaupt das erste Stück, welches Reichardt vor Kirnberger spielte. Als er sie geendigt hatte, sagte dieser in dem hämischen Tone, den er immer hatte, wenn er übler Laune war: „Als ein junger, lustiger Kerl, der damals mehr Lust hatte, als ich jetzt habe, sich mit Narren herum zu necken, hörte ich auf einem Dorfe einen alten Organisten ganz curiose, verworrene Sachen spielen. Mich gelüstete danach, zu wissen, wie der Mann darauf käme und wie er das anfinge, so etwas hervor- und herauszubringen. Ich ging darauf ganz demüthig zu ihm, stellte mich unwissend und unerfahren, und bat ihn um seinen vortrefflichen Unterricht. Der alte Geck war dumm genug, in die Falle zu gehen, und ich hatte den Spass, eine Zeit lang den tollsten Unterricht zu erhalten, den wohl je ein Mensch erhalten hat, und für die Zukunft den Gewinn, aus jener ganz verkehrten Lehrart, der doch oft viel Wahres zu Grunde lag, manche gute Lehre zu ziehen. Unter Anderem auch diese, dass, wenn mich jetzt ein lustiger, feiner Kauz eben so anführen will, ich's eher merke, als es sonst vielleicht geschehen wäre." Damit wandte er sich von seinem bestürzten, lernbegierigen Schüler ab und liess ihn stehen. Da sich nun Reichardt auch schon hatte zu Schulden kommen lassen, von Hiller's Operetten, die in Kirnberger's Augen leeres Machwerk waren, in dessen Gegenwart Gutes zu sagen, so hatte dies schon zu viel böses Blut bei ihm gemacht, als dass der Unschuldige mit all seinem geraden Wesen etwas bei ihm hätte ausrichten können, um den Verdacht, als hätte er ihn anführen wollen, zu heben und ihn wieder für sich zu gewinnen.

Kirnberger war ein sehr leidenschaftlicher Mann, welches sich auch in seinem höchst bedeutenden Gesichte, in welchem Leiden und Kämpfe tiefe Spuren zurückgelassen

*) Aus Reichardt's zweitem Abschnitte des noch nicht gedruckten Manuscriptes seiner Selbstbiographie, welches bei Schletterer S. 90 beginnt. Leider dient obiger Auszug zugleich auch als Beweis für unser in dem früheren Artikel ausgesprochenes Bedauern, dass Herr Schletterer seine Erzählung und Reichardt's eigene Darstellung ohne alle Unterscheidungszeichen (ja, oft selbst mit einem Durcheinander der ersten und dritten Person) in einem Zuge fortlaufen lässt. Man sehe z. B. S. 97: „Die Witze und das lebhafte Gespräch der Freundinnen des Hauses, die er da traf, vermehrten nur seine Befangenheit. Erst lange nachher habe ich erfahren, dass mir mein jungfräuliches Gesicht einen Streich gespielt, dass mich Herr F. für ein Mädchen gehalten." Man weiss kaum, wie man solche Nachlässigkeiten bezeichnen soll!

hatten, stark ausdrückte. Sein grosser, kräftig gebauter Körper war dadurch so angegriffen, dass er selten zu einer ruhigen, sicheren Haltung kam. In seinem Urtheile konnte er nur vergöttern oder verteufeln. Seine Götter hörten mit Johann Sebastian Bach auf; ausser den Arbeiten der beiden Söhne desselben, Friedemann und Karl Ph. Emanuel, und allenfalls noch denen von Fasch, war alles Uebrige in der musicalischen Welt Schund und elendes Zeug.

Die neueste und auffallendste Kunsterscheinung war für Reichardt damals das französische Theater in Berlin. Wenn es auch im Grunde nur mittelmässig sein mochte, hatte es doch mehr bestimmten Kunst-Charakter, als das deutsche, dem es zwar nicht an einzelnen braven Schauspielern fehlte, bei denen aber keine Idee von Ensemble und kunstmässiger Darstellung des Ganzen zu finden war. In den französischen Vorstellungen sah er die erste Kunst-Aufführung, welche einen unverkennbar bestimmten Zweck und Charakter hatte. Das französische Theater fesselte ihn aber auch noch durch einen anderen Zauber. Er sah da einige reizende Damen, deren eine ihn durch ihre Schönheit und Anmuth ganz entzückte. Er suchte ihren Namen zu erfahren, fing es aber zu ungeschickt an. Wie geschah ihm, als er einige Wochen später einen Brief an seinen Landsmann Friedländer abzugeben hatte, dieser ihn zu seinen wirklich sehr anmuthigen Schwägerinnen führte und er unter ihnen die Schönheit erblickte, die ihn im Theater so geblendet! Von dem Tage an verdankte er dem in vieler Beziehung wahrhaft grossartigen Itzig'schen Hause viele frohe Stunden. Musik wurde da im reinsten, edelsten Sinne getrieben, Sebastian und Emanuel Bach mit einem Verständnisse vorgetragen, wie sonst nirgends.

Zu einer interessanten Aufführung von Hasse's „*Piramo e Tisbe*" auf dem kleinen potsdamer Schlosstheater kam ich leider zu spät. Die Schmähling, nachmalige Mara, und Concialini sollen darin ganz meisterhaft gesungen haben. Ich musste mich begnügen, neben den Lobeserhebungen über das ausgezeichnete Talent der Schmähling die Geschichte ihres königlichen Engagements zu hören. Einen Freund begleitend, kam sie mit ihrem Vater, einem kassel'schen Musiker, der schon früh mit ihr Reisen bis nach England gemacht und die letzten Jahre in Leipzig verlebt hatte, nach Potsdam. Sehr natürlich wünschte sie, vor dem Könige, dem grossen Beschützer der Tonkunst, singen zu können. Die beiden Künstler Benda und Quanz thaten alles Mögliche, ihren König auf das grosse Talent der jungen Sängerin aufmerksam zu machen; sein Vorurtheil gegen deutsche Stimmen und deutschen Gesang machte es ihnen aber schwer, mit ihren Vorstellungen durchzudringen. Endlich willigte der König doch darein, sie zu hören. Sie ward zum täglichen Concerte desselben eingeladen. Als sie die erste Arie zu singen anfing, setzte sich der König in einiger Entfernung von dem Instrumente nieder und spielte ziemlich laut mit seinen Windspielen, von welchen er stets umgeben war. Bald aber ward er aufmerksamer, trat näher zu ihr hin, lobte ihre Stimme und fragte sie, ob sie die Graun'sche Bravour-Arie „*Mi spaventi*" kenne. Die Arie ward herbeigeholt und zur grössten Zufriedenheit des Königs vorgetragen. Bald darauf gab der König seinem Lehrer und Liebling Quanz den Auftrag, mit der Sängerin des Engagements wegen zu unterhandeln. In der ersten Unterredung darüber glaubte sie oder vielmehr ihr Vater im Verhältnisse zu ihrem bisherigen Gehalte von 500 Thalern vom leipziger Concerte recht viel zu fordern, wenn er das Dreifache verlangte. Er hatte aber die Summe von 1500 Thalern kaum ausgesprochen, so fiel ihm der für die grosse Gesangskünstlerin väterlich besorgte Quanz in die Rede und sagte: „Sie meinen doch 1500 Thlr. für die Oper und eben so viel für's Concert des Königs, in welchem Ihre Tochter gewiss auch oft singen wird?" und so wurde sie mit 3000 Thlrn. jährlichen Gehalts sogleich angestellt.

An dem Hause des trefflichen alten Concertmeisters Benda in Potsdam machte der Reisende eine höchst erfreuliche Bekanntschaft. Die ganze Familie nahm ihn sehr liebevoll auf und liess ihn so Manches hören, was seine Liebe und Achtung für die grosse Benda'sche Schule noch verstärkte. Franz Benda spielte damals nur selten noch Violine; er wirkte regelmässig nur in den Kammer-Concerten des Königs und zuweilen noch in der grossen italiänischen Oper mit. Reichardt hatte indessen das Glück, ihn einige Male auf der Violine phantasiren und einige seiner Capriccios spielen zu hören. Nie wird der Eindruck, den der volle Ton, die vollkommen reine Intonation, die überaus deutliche Prounciation jedes Ausdrucks, jedes Vorschlags und der seelenvolle, rührende Vortrag auf ihn machte, aus seiner Seele verschwinden.

Der jüngste Sohn, Karl Benda, hatte viel von dem Tone und Vortrage seines Vaters, wie er ihm auch an Gesichtsbildung und im Charakter am ähnlichsten war. Die jüngste Tochter, Juliane, sang mit schöner, reiner Stimme und echt altitaliänischer, ausdrucksvoller Manier. Die Eindrücke, die ich aus diesem Hause schon damals mitnahm, haben hernach auf mein ganzes Leben entscheidenden Einfluss geübt.

Die an Kirnberger's Launen gescheiterte Hoffnung und die alte Neigung, die Universität Leipzig besuchen zu können, wo viele ehemalige curländische Freunde studirten, bestimmten den unruhigen Reisenden, bald nach Leipzig zu gehen.

Von dem alten, braven Hiller wurde ich mit ausnehmender Liebe und Güte empfangen, und nach wenig Tagen schon war ich ein geliebtes Mitglied dieser herzensguten Familie. Doch war dieses nicht das einzige und stärkste Band, das mich an Leipzig fesselte. Ich sah die schöne, herrliche Künstlerin Corona Schröder und ward zum ersten Male im Leben von heisser, inniger, tief begeisterter Liebe erfüllt und ganz durchdrungen. Sie ward mir die Sonne, die Tag und Nacht, Freude und Leid mir bestimmte, Alles erhellte oder verdunkelte. Das Jahr, welches ich in Leipzig zubrachte, habe ich eigentlich nur für sie gelebt, so mannigfach ich mich auch nach vielen Seiten hin daneben zu beschäftigen suchte. Jeder Morgen und jeder Nachmittag ward fast ganz mit ihr, in ihrer Gartenwohnung vor der Stadt, an ihrem Flügel bei Hasse'schen Partituren verlebt. Und wie verlebt! Sie sang, wenngleich mit bedeckter Stimme — denn diese war durch unvernünftige Anstrengung beim Unterrichte, um den höchst möglichen Umfang zu erzwingen, früh geschwächt worden —, mit ganzer Seele und grossem Ausdruck. Besonders declamirte sie das Recitativ meisterhaft. Ihre schöne Gestalt, ihre edle, hohe Haltung, ihr bewegliches, ausdrucksvolles Gesicht gab diesem recitativischen Vortrage eine Kraft, einen Zauber, den ich nie gekannt, vorher nie empfunden hatte. Für sie componirte ich die ersten italiänischen Arien nach Poesieen von Metastasio, fühlte aber sehr wohl, wie sie für eine solche Sängerin noch nicht gut genug waren, und kam gern immer wieder mit ihr zu den Hasse'schen Meisterscenen zurück, die sie so unübertrefflich vortrug. Besonders eine grosse Scene aus Hasse's „Artemisia", die mit der Arie schliesst: „*Rendetemi il mio ben, numi tiranni*", konnte man gar nicht oft genug von ihr hören, und es verging selten ein Tag, wo ich sie nicht von ihr mir erbat; aber auch nie habe ich ihr ohne die tiefste Herzensbewegung gelauscht. Dieser hohe Genuss hat mich vielleicht allein zu dem Künstler gemacht, der ich geworden bin.

Corona's Freude an Reichardt's Violinspiel trieb ihn an, von Neuem allen Fleiss darauf zu wenden. Auch Hillern gefiel sein kräftiger, ausdrucksvoller Vortrag, und er veranstaltete daher öfter, als es sonst üblich gewesen, Concerte in seinem Hause, um ihn zu hören und Andere ihn hören zu lassen. Doch hatte der empfindliche Geiger die Grille gefasst, in dem öffentlichen Concerte, welches Hiller dirigirte und in welchem Corona sang, nicht spielen zu wollen, wohl weil es ihn verdross, dass sie gegen ihre Neigung vor einem Publicum zum Singen genöthigt war, das ihnen beiden nicht anfeuernd und belohnend genug erschien; sie lebte allein von den 400 Thalern, die das Concert ihr jährlich gab.

Gleich am Anfange meines Aufenthaltes hatte ich Hiller's Rath, ein eigenes Concert im Schauspielhause zu geben, befolgt, um mir so auf die kürzeste Weise etwas Geld zu verschaffen, denn ich war in Leipzig wieder ganz davon entblösst angelangt. Das Concert fiel nicht sehr ergiebig aus, gab aber Veranlassung, dass Curländer und Livländer, die in Leipzig studirten und mich schon in Königsberg gekannt hatten, ein Concert im Richter'schen Gartensaale veranstalteten, welches meine Existenz für eine Zeitlang sicherte und den Credit begründen half, an welchem ich lange Jahre nachher noch zu zahlen haben sollte. Von dem Augenblicke an habe ich mich weiter in keinem öffentlichen Concerte mehr hören lassen. Desto lieber und eifriger spielte ich aber in den Liebhaber-Concerten, die während des Herbstes in demselben Garten gehalten wurden, den die schöne Corona bewohnte.

Die öffentlichen Concerte waren übrigens damals ziemlich gut organisirt und man hörte die besten Sachen jener Zeit genügend darin aufführen. Haydn'sche und die ihnen nachgeahmten Vanhall'schen Symphonieen wurden ziemlich glücklich vorgetragen. Ich selbst schrieb auch einige Symphonieen für dieses Concert und dachte mit einer aus *F-moll* meinen alten Gönner und Freund hintergehen zu können, indem ich sie für eine Vanhall'sche, die Hiller besonders liebte, ausgab. Aber an dem Minore des Menuets erkannte dieser den Betrug, und so verrieth sich der Spass zu bald.

Man fand diese Symphonieen damals feurig und gut durchgeführt. Der väterlich gesinnte Hiller setzte wohl zu viel Werth auf solche Jugendarbeiten und hätte ohne des Componisten bestimmtes Erkennen der eigenen Mängel leicht eine gefährliche Selbstzufriedenheit und frühzeitige Sicherheit bewirken können. Die weisere Corona war gerechter und strenger in ihrem Urtheile; sie sang ihm seine Arien gern in ihrem Zimmer, aber keine davon in einem öffentlichen Concerte. So bekam er seine ersten Sing-Compositionen nie mit Instrumental-Begleitung, die wahrscheinlich noch mangelhaft genug war, zu hören. Sie später von anderen Sängerinnen vortragen zu lassen, erschien ihm wie eine Entheiligung derselben.

Grosse Abwechslung fand in den damaligen leipziger Concerten nicht Statt. Hiller, der sie anordnete und dirigirte, hatte sich an Hasse's und Graun's Werken vorzüglich gebildet und hing mit Liebe, ja, mit grosser Parteilichkeit daran. Telemann, Händel und die grossen, alten Italiäner waren ihm und in Leipzig überhaupt ziemlich unbekannt. Selbst die herrlichen Werke Seb. Bach's wurden dort sehr wenig aufgeführt. Unter den grösseren Singesachen, welche ich dort zu hören bekam, fand ich Hasse's Oratorium „*Elena al Calvario*" von ganz beson-

[*]

derer Wirkung. Das Grosse, etwas Breite, überall edel Gehaltene in den Melodieen der Arien und in den Lagen der Harmonieen, das, wie ich später erfahren, der Composition desselben Oratoriums von Leonardo Leo so glücklich nachgebildet war, sagte meinem Gefühle ganz besonders zu.

Neefe, der damals bei Hiller die Composition übte und sich eben mit einer deutschen Operette beschäftigte, gab die Veranlassung, dass jener seinen jungen Freund, den er gern in allen Fächern der Tonkunst eingeübt sehen wollte, auch zu einer ähnlichen Arbeit aufmunterte. Er wählte ihm selbst eine kleine Operette von Michaelis: „Amor's Guckkasten", dazu aus; diese Composition ward indessen mit nur geringem Eifer gefördert, wie sehr er sich sonst auch für Hiller's Singspiele interessirte. Er componirte eben lieber für seine edle Freundin italiänische Verse, da er wusste, dass diese Derartiges lieber sang.

Gesellschaften besuchte ich sehr wenig; die einzigen, in denen Künstler noch eine ziemlich willige Aufnahme fanden, waren die von der französischen Colonie. Der Ton derselben war aber zu steif, als dass ein junger Deutscher daran hätte Vergnügen finden können. Noch seltener besuchte ich die öffentlichen Vergnügungsorte, die damals auch meist noch schlecht eingerichtet waren und unter denen mir die so genannten Kuchengärten besonders verhasst waren. Dorthin pflegten die leipziger Bürger jedes Standes und die studirende Jugend gleich nach Tische zu gehen, um sich in todten, hölzernen Gitterlauben an ganz gemeinen, heissen Kuchen Magen und Zähne zu verderben. Selten sah man in Leipzig gute, gesunde Zähne, bei der Jugend so wenig, wie beim Alter. Ein einsames Dorf, wenn das Gedächtniss nicht trügt, Schönefeld genannt, war desto öfter das angenehme Ziel der Spazirgänge, die ich unter sinnigen Gesprächen mit der schönen Corona und ihrer treuen Hausfreundin, der Tochter ihres Hauswirthes, des Kunstgärtners Probst, die ihr auch bis zu ihrem Tode eine treue Lebensgefährtin blieb, machte. Dort wurden in einem einsamen, am fruchtbaren Felde gelegenen Gartenhause sehr feine Biscuits gegessen, welche die zarte Corona eben so vorzüglich fand, als ihr an Süssigkeiten gewohnter preussischer Anbeter. Nicht selten gaben sie Veranlassung zu naiven Kinderscenen, die die geborene Künstlerin mit unnachahmlicher Grazie und Wahrheit durchzuführen wusste.

Die letzte Zeit in Leipzig ward noch besonders mit Beendigung zweier Operetten zugebracht, deren eine schon in Königsberg grossentheils entworfen war: „Hänschen und Gretchen" und „Amor's Guckkasten". Beide sind zusammen im Clavier-Auszuge erschienen. Derselbe brave Hartknoch, der als Student mir den ersten besseren Clavier-Unterricht gegeben hatte und jetzt die leipziger Messe als Buchhändler aus Riga besuchte, wollte nun mein Verleger sein und diese Operetten, so wie eine Sammlung vermischter Violin-, Clavier- und Singsachen drucken lassen. Die unglückliche Eifersucht eines Mannes, der auf die Hand der schönen Corona Anspruch zu haben glaubte, störte endlich unser reines, ideales Verhältniss, und der unglückliche, schwärmerisch liebende, junge Tonkünstler sah sich in die traurige Nothwendigkeit versetzt, den letzten Theil seiner leipziger Studienzeit fast ganz entfernt von ihr leben zu müssen. Dies gab ihm denn auch Zeit, jene Arbeiten zu vollenden, die sich vorzüglich auf Autor-Speculation gründeten. Sie allein hätten ihn indess doch nicht aus der Verlegenheit gezogen, in welche ihn ein sorglos verlebtes Jahr gebracht, wenn nicht sein vortrefflicher Freund J. G. J. Breitkopf dazu getreten wäre und mit seinem geachteten Namen den schwachen Credit des Fremden gestützt hätte. Ehe ich noch in den Stand kam, diese alte Schuld ihm wieder abzutragen, hatte er Alles übernommen und so treulich erfüllt, wie seine eigenen Verpflichtungen, der gute, edle Mann! Zu meinem glücklichen Kunstleben in Leipzig trug die innige Freundschaft mit dem jungen B. Th. Breitkopf von allem Anfange an viel bei. Er war der älteste Sohn des berühmten Buchdruckers und Musicalienhändlers, ein passionirter und geschickter Dilettant, wie es nur je einen geben kann. Er sang, spielte Laute, Clavier, Violine, Violoncell und componirte mit Einsicht und Geschmack *).

Oft belebten durchreisende Virtuosen die leipziger Concerte. Unter diesen war der grosse Oboist Besozzi aus Dresden eine besonders erfreuliche, wohlthätige Erscheinung. Der volle, reine Ton, die unglaubliche Dauer im Aushalten desselben und die ungeheure Fertigkeit und Präcision in den grössten Schwierigkeiten setzten in Erstaunen, ja, in Entzücken. Besozzi versicherte oft mit Genugthuung, in Deutschland nie einen so empfänglichen, enthusiastischen, echt italiänischen Zuhörer gehabt zu haben, als unseren Künstler. In vier bis sechs Wochen, welche dieser grosse Meister in Leipzig zubrachte, blies er kein Solo, kein Concert, dem ich nicht eifrig nachging.

Im Frühjahre 1772 reiste Reichardt nach Dresden. Er ward von den Schönheiten Dresdens und seiner Umgebung so hingerissen, dass er in den ersten Wochen fast an nichts Anderes dachte, als sie froh und ganz zu geniessen. Der junge Künstler wurde bald dem Herzoge von Curland bekannt und von ihm mit ausserordentlicher Freundlichkeit aufgenommen. Dieser königlich gestaltete

---

*) Dieser durchaus rechtliche, liebenswürdige Mann hat seit 1780 in Petersburg zuerst als Collegienrath, dann als Staatsrath und Director der grossen Senatsdruckerei sein wohlverdientes Glück gefunden. (Anm. Reichardt's.)

Herr, der in allen Leibesübungen Meister war, war auch ein enthusiastischer Freund der Musik und spielte selbst die Flöte sehr gut. Er schien von seinem Violinspiel ganz eingenommen zu sein und sprach oft laut davon, dass er ihm besser gefalle, als Lolli, der kurz vorher in Dresden gewesen war. Die schöne Jahreszeit machte aber den Concerten des Herzogs bald ein Ende; er ging aufs Land, wo der kurfürstliche Hof schon seit Wochen war. Bei diesem bot sich für reisende Virtuosen nur selten eine Gelegenheit, vorzukommen.

Concertmusik hörte der Hof gewöhnlich nur bei grossen Festlichkeiten während der Tafel, was für den leicht verletzbaren Künstler ein solcher Gräuel war, dass er sie nicht mit anhören mochte, wenn ihm die Gelegenheit dazu auch angeboten worden wäre, obgleich die grössten Virtuosen und selbst sein Liebling Besozzi ihre hohe Virtuosität da im Geräusch von Tellern und Gläsern Preis gaben.

Desto eifriger wohnte er der Kirchenmusik in der Schlosscapelle bei, wo auch noch Meisterwerke von Hasse zu hören waren und wo eigentlich jede andere, oft schwache Composition durch die präcise Aufführung in der heiligen Stille eine erfreuliche Wirkung thun konnte. Zur Erhaltung dieser Stille gingen zwei kurfürstliche Diener, lange Stäbe mit dicken, silbernen Knöpfen in den Händen, zu beiden Seiten des Schiffes der Kirche während der Messe auf und ab.

In der Stadt war das gesellige Leben sehr beschränkt und das Musiktreiben noch mehr. So war der Fremdling bald auf einen kleinen Kreis angewiesen, in welchem er sich aber so einwohnte und täglich ein so frohes, häusliches Leben mitverleben durfte, als wäre für ihn nur das Eine hier zu suchen und zu leisten, wie jede schöne Stelle des reizenden Landes und jeder Kunstreichthum der herrlichen Stadt immer wieder und wieder genossen werden könnte.

Diese Sorglosigkeit brachte ihn aber in eine sehr üble Lage, und da alle Versuche, sich aus ihr herauszuarbeiten, missglückten, gerieth er durch seinen Leichtsinn im Winter in die grösste Noth, in welcher er sich je in seinem Leben befunden hat.

Der Verkauf der entbehrlichsten Kleidungsstücke und Wäsche, ja, sogar der Bücher und Noten, half eine Weile zu den kleinen täglichen Ausgaben. Aber zu Anfang des Winters kam er so weit herunter, dass er alle die Häuser, in denen ein anständiges, ja, zierliches Aeussere nothwendige Bedingung des Umgangs war, meiden musste, ja, dass er endlich nur noch ein einziges jüdisches Banquierhaus — wenn das Gedächtniss nicht ganz trügt, Levi genannt — besuchen konnte, weil die sehr wohlwollenden, gastfreien Leute es nicht genau mit dem Anzuge nahmen. Doch fand er selbst seine Kleidung auch für diese so nachsichtige Familie bald zu schlecht und ward endlich ganz auf die Hinterstube der beiden ältesten Söhne des Hauses beschränkt, deren einer sich für sein musicalisches Talent, der andere für seine literarischen Kenntnisse recht herzlich interessirte. Hieher ging er aus seinem Gasthofe, an den er durch eine untilgbare Rechnung gefesselt war, täglich früh Morgens, ehe es in dem Hotel recht lebendig wurde, um in dem so gastfreundlichen jüdischen Hause sein grosses, kaltes Zimmer mit dem angenehm erwärmten seiner beiden jungen Freunde zu vertauschen. Da brachte er den grössten Theil des Tages am Schreibtische zu und copirte zu seiner Belehrung Partituren seines hochverehrten Lehrers Homilius und anderer gründlicher Componisten.

Megelin, ein Violoncellist der Hofcapelle, rieth mir endlich, nach Böhmen zu gehen, und erbot sich, mir einen Empfehlungsbrief an einen grossen Musikfreund, den Grafen Thun auf Tetschen, zu geben, der eine eigene Capelle hielt und gern fremde Virtuosen hörte.

Ein jüdischer Baron, den der bedrängte Virtuose früher oft in dem Hause gesehen, das ihn jetzt so freundlich beherbergte, bei dem er auch mehrmals mit derselben braven Judenfamilie sehr glänzend soupirt hatte, hatte sich öfters verlauten lassen, er wolle den jungen, interessanten Mann gern mit Reisegeld unterstützen, wenn er wünsche, sich aus seiner schlimmen Lage herauszureissen. Auf diese beiden Versprechungen hin wurde nun ein heimlicher Reiseplan gebaut. Ich liess mir von Megelin den Empfehlungsbrief geben und ging dann früh Morgens mit demselben in der Tasche, die übrigens mit etwas weniger Wäsche und mit einigen Musicalien angefüllt war, zu dem grossmüthigen Baron, um mit ihm, im Vertrauen auf sein gegebenes Versprechen, die Reise zu berathen. Die Summe, die jener an den jungen Künstler würde wenden wollen, sollte die Art und Ausdehnung derselben bestimmen. Der Herr Baron schlief noch, und ich setzte mich, um sein Erwachen zu erwarten. Das Frühstück ward endlich in zierlichem Silbergeschirr hineingetragen, und ich liess mich melden. — „Was ich begehre?" frug der Kammerdiener von innen zurück. — „Mit dem Herrn Baron über die Reise zu sprechen, zu der er mich aufgemuntert", war meine Antwort.

Nun sass der arme Hoffende lange Zeit in dem kalten, höchst eleganten Saale mit Marmorwänden, in welchem er vor Monaten so behaglich gespeist hatte, eine Einladung zum Frühstück vergeblich erwartend. Endlich erschien der Kammerdiener wieder. „Es thäte dem Herrn Baron sehr leid, ihn nicht selbst sprechen zu können, indess schicke er hier das versprochene Reisegeld." Mit den Worten gab er ihm eine kleine Geldrolle in die Hand, die wohl zwölf Louisd'or enthalten konnte. Im Vorhause ward das Geschenk

untersucht, und es bestand aus zwölf sächsischen Viergroschenstücken, gerade zwei Thalern. Mein erster Gedanke war natürlich, umzukehren und das Geschenk, welches durch die vorhergegangenen öfteren mündlichen Aeusserungen doppelt und zehnfach armselig wurde, zurückzugeben. Ich zog an der Klingel, es kam aber Niemand; das gab Zeit zur Ueberlegung. „Was ist es denn nun auch?“ sagte ich zu mir selbst: „Auf zwei gesunden Füssen kommst du mit zwei Thalern eben so gut nach dem böhmischen Gebirge, als mit zwanzig im bequemen Wagen.“ Die Sonne schien herrlich, die Luft war frisch, so einladend zur lustigen Fussreise. So ging ich denn geraden Weges ohne weiteres Besinnen zum Thore hinaus und schlug den schönen Weg durch den kurfürstlichen Garten, dessen Schatten mich so oft gelabt hatte, ein. Das Frühstück ward beim Hofgärtner, den ich im Sommer schon manches Mal besucht hatte, eingenommen, dann die reizende Strasse weiter verfolgt nach Pirna, dem hübschen Städtchen, wo ich auf der Tour nach dem Königsstein einst so rasch auf muthigem Pferde vorbeigeeilt war. Wie wurde das alles jetzt so viel besser genossen! Wie herrlich schmeckte das Mittagsmahl, welches im reinlichen Gasthofe zu Pirna nicht viel mehr kostete, als der Kaffee im Grossen Garten! Alles so gut und so wohlfeil für den bescheidenen Wanderer!

Auf diesem heiteren Morgenwege genoss ich, dem zu Muthe war, wie es einem dem Winterkäfige entflohenen Vogel sein mag, einer Heiterkeit, Ruhe und Fröhlichkeit, die fast jede bis dahin erlebte Frühlingslust übertraf. Ich sang und jubelte durch die grünen Saatfelder und Auen, so dass die Vorübergehenden mich für ganz besonders glücklich und froh halten mussten.

Aus Regensburg.

Mitte November 1864.

Gönnen Sie mir wieder einmal einen kleinen Raum zur Besprechung der hiesigen Musik-Verhältnisse! Sie haben sich seit meinem letzten Berichte nicht gebessert, eher verschlechtert. Das Einzige, was uns von den herrlichen Erinnerungen an eine frühere, viel schönere Zeit noch übrig geblieben war, die drei grossen Instrumental- und Vocal-Concerte, welche der Orchester-Verein jährlich hielt, auch sie sind auf Eines zu Grabe getragen worden — Dank der Verflachung des Geschmacks und Dank der Einbürgerung der mit Tabaksqualm, Bier und Käse, Kaffee und Thee, gemüthlicher Conversation und derartigen Dingen reich besetzten so genannten musicalischen Unterhaltungen. Nun ist nichts dagegen zu sagen, wenn einem Vereine solcher *Hautgout* beliebt; es ist solches Vorgehen eben nur ein Gradmesser seiner musicalischen Bildung, und es bedarf für Auswärtige zur Orientirung über seine Tendenzen weiter keines Fingerzeiges. Gerechten Tadel verdient es aber, wenn selbst Musiker von Fach, Concertisten in solche Niederungen hinuntersteigen, wie das wiederholt der Fall war. Man sage nicht, diese Art der Concerte füllt doch den Saal, während wir sonst vor fast leeren Bänken spielen und singen. Die solches vorgeben, verwechseln Kunst mit Geldgewinn und drücken dieselbe zu einer ordinären Speculation herab. Es ist desshalb mit ihnen auch nicht weiter zu rechten. Der Bierhausfiedler und Wirthshaussänger wird von dem Idealen der Kunst ewig nichts begreifen; von Musikern, die den Künstlernamen ansprechen, sollte man aber solches nicht sagen können. Ich gebe gern zu, dass auch der Künstler von dem jeweiligen Geiste der Zeit profitiren soll; aber ich kann unmöglich einräumen, dass die Kunst, welche, wenn auch in der Zeit, doch über aller Zeit steht, zur Magd und Buhlerin irgend einer Zeitrichtung herabgedrückt werde. Man nehme nur alles Ideale aus der Welt weg: wahrlich, der erbärmlichen, nackten Greifbarkeiten wegen allein ist's nicht werth, zu leben. Der Materialismus, der Industrialismus, diese zwei Götzen des neunzehnten Jahrhunderts, verbannen das rein Geistige, Seelische mehr und mehr aus dem Leben und vertbieren die Menschheit; wenn ihr, nachdem ihr die Religion vom Throne gestürzt, [Oho!] auch noch die Kunst aus der Welt verjagt, was soll das Leben noch schön, wünschenswerth, ja, selbst erträglich machen? Das Erhabenste ist eine schöne Seele: sie ist eine Unmöglichkeit ohne Religion; das Liebenswürdigste ist ein gebildeter Geist: die Materie aber treibt allen Geist aus; das Herrlichste sind die Eingebungen einer schönen Seele und eines gebildeten Geistes — die Schöpfungen der Literatur und Kunst: ihr macht es unmöglich, an ihnen sich zu erfreuen, weil ihr der Kunst den Göttermantel des Idealen abstreift und sie mit dem Bettlergewande des haltlosen Sensualismus umkleidet. Man verzeihe mir diese Digression; ich hoffe sogar, meine Worte werden hier und da Wiederhall finden; denn ist es auch nicht überall so traurig bestellt, wie hier, so greift doch der verderbliche Nihilismus in die musicalischen Verhältnisse auch anderwärts tief genug ein.

Unter solchen Umständen nun ist die Oper das einzige musicalische Labsal, und ob auch die schönsten Werke der Dramatik nur halbwegs Ersatz geben für die classischen Genüsse der polyphonen Meisterwerke in Wort und Ton, so muss man doch doppelt Dank sagen, dass die Direction so anerkennungswerthe Anstrengungen macht, Gutes und Schönes, und — was mehr ist — dieses alles möglichst gelungen vorzuführen. Dieses Lob verdienen aber, wenige Vorstellungen, namentlich im Beginne der Saison, abgerechnet, die Aufführungen des Freischütz, des Troubadours, der Norma, des Nachtlagers, Romeo und Julie, Waffenschmied, Faust, Schauspiel-Director von Mozart, Teufels Antheil, Tell u. s. w. Die erste Sängerin, Fräulein Michalesi, leistete namentlich als Norma, Carlo Broschi, Romeo Vortreffliches in Spiel und Gesang; weniger gut ist die Coloratursängerin, Fräulein Feldhaus, wiewohl ihre Darstellung der Leonore und der Gabriele Talent nicht verkennen liess. Als Soubrette ist Fräulein K. Leonoff thätig und wird stets gern gehört; als Marie im Waffenschmied übertraf sie sich selbst; ihr Spiel war so naiv, so reizend, so ganz dem verschämten, unschuldvollen Charakter angepasst, dass das Publicum den reichsten Beifall zollte; ihr Gesang stand dem nicht im mindesten nach; ihre reine und helle Stimme, getragen von der besten Schule und tief gefühltem Vortrage, entzückte und fesselte unbezwinglich die Herzen. Der erste Tenor, Herr Andriol, hatte Anfangs mit heftigem Widerspruche zu kämpfen, seinem Talente und Fleisse wird aber jetzt mehr und mehr die verdiente Anerkennung. Herr Fränkl, der zweite Tenor, mit einer höchst frischen Stimme begabt, hatte als Faust und Gomez besonderen Erfolg. Der Baritonist, Herr Kreutner, ist Anfänger, aber voll guten Willens; diese Tugend und die Bescheidenheit, die ihm innewohnt, sind sichere Bürgen einstigen Erfolges. Der Bass, Herr Kögel, muss sich im Spiel bedeutend bessern; seine Stimme ist vorzüglich. Der Bass-Buffo, Herr Scharf, ist ein routinirter Künstler.

Ich schliesse meinen Bericht mit der warmen Empfehlung zweier bei Pustet jüngst erschienener Werke: 1. *Magister choralis*, Anweisung zum Gregorianischen Gesange. Von Haberl. Mit Vorzug praktisch angelegt, mit Winken für den Vortrag für Sänger

und Organisten reichlich versehen, durch kurze Vor- und Nachspiele in den alten Kirchen-Tonarten vermehrt. — 2. *Cant. sacr.* für 2—8 *voces aequales*. Von Witt. Im Geiste der Alten, aber mit Hineinziehung der neuen Errungenschaften componirt, contrapunktisch angelegt und durchgeführt, melodiöse und harmonisch gleich vorzüglich, nicht zu schwer für die Ausführung — eine der besten Arbeiten auf kirchlichem Gebiete in der Neuzeit, allen Kirchenchören aufs wärmste zu empfehlen.

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller,

Dinstag, den 8. November 1864.

Das Concert wurde durch die feine Ausführung der hier neuen Ouverture „Tausend und Eine Nacht" von W. Taubert eröffnet. Taubert ist ein so talentvoller und in Benutzung aller Vortheile der modernen Formen und Instrumentations-Mittel so gewandter Musiker, dass er nichts Uninteressantes schreiben kann; allein diese Ouverture ist eben auch nichts mehr als interessant. Man kann sie als eine geistreiche Intentions-Arbeit bezeichnen, aber auch wieder als einen Beleg zu unserer oft ausgesprochenen Meinung, dass die Absichtlichkeit eines gar zu bestimmten Eindrucks der musicalischen Wirkung eines Instrumentalwerkes schadet, sie müsste denn durch das Genie des Componisten eine Composition erzeugen, die zugleich ein rein musicalisches Kunstwerk ist, wie z. B. Mendelssohn's Ouverture zum Sommernachtstraum. Die Erwartung dieser letzteren, welche durch die Ankündigung schon der Phantasie der meisten Zuhörer vorschwebte, mag vielleicht auch beim Publicum den Eindruck der ebenfalls auf die Märchenwelt anspielenden und anklingenden Taubert'schen Ouverture geschwächt haben.

Es waren nämlich in Erinnerung an F. Mendelssohn's Todestag den 4. November (1847) vorzugsweise zwei von seinen Werken als Hauptnummern des Programms gewählt worden: das Finale aus Geibel's Lorelei und die vollständige Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum.

Mendelssohn's Lorelei-Finale ist ein schönes Concertstück, aber dramatisch wirksam ist es nicht, wie so manche Versuche, die man damit auf der Bühne gemacht hat, auch denen gezeigt haben, die nicht schon aus inneren Gründen davon überzeugt waren. Die erste Hälfte desselben, die Chöre der Rheingeister, ist vortrefflich, aber Mendelssohn hat schon dabei eine Ausführung gewählt, die ihm zwar zum Vortheil gereicht, indess das Maass eines Bühnen-Chors überschreitet. Die Solo-Partie aber, namentlich das Allegro derselben, der Schwur und die Brautweihe Leonorens, stehen an leidenschaftlichem und melodiösem Ausdrucke gegen die Chöre zurück und machen offenbar in Bruch's Lorelei eine grössere dramatische Wirkung. Wir sind immer der Meinung gewesen, dass Mendelssohn, der das Buch Geibel's drei Jahre lang liegen liess und nur das eine Stück daraus componirte, welches an und für sich eine verständliche Scene, eine Art von romantischer Cantate bildet, recht gut wusste, in welcher Gattung er gross war, und sich lieber wieder mit dem Oratorium „Christus" beschäftigte, als mit einer Oper. Auch die zu Berlin in voriger Woche Statt gefundene Aufführung der neu in Scene gesetzten Operette: „Die Heimkehr aus der Fremde", einer Jugendarbeit des Meisters, hat keinen nachhaltigen Eindruck gemacht. — Fräulein Henriette Rohn, Hof-Opernsängerin aus Mannheim, sang die Lorelei mit der wohllautenden, prächtigen Sopranstimme, die ihr eigen ist, und ärntete auch vorher schon durch den Vortrag der Cantiline und die höchst correcte und fein nuancirte Coloratur in der Arie der Kunigunde aus Spohr's „Faust": „Die stille Nacht entweicht", lebhaftesten Beifall und Hervorruf.

Zwischen den genannten Nummern spielte Herr Isidor Seiss das Concertstück für Piano in *F-moll* von C. M. v. Weber mit Verständniss und Ausdruck, und namentlich den letzten Satz in dem schnellsten Tempo, das derselbe vertragen kann, mit grosser Bravour, was um so mehr Eindruck machte, je mehr äussere Ruhe Herr Seiss sich angeeignet hat, was wir mit Vergnügen bemerkten.

Herr Alexander Schmit bewährte sich durch den Vortrag eines Concertstückes von F. Hiller für Violoncell und Orchester von Neuem als den ausgezeichneten Virtuosen, den wir schon längst in ihm schätzen. Ueber die Composition haben wir uns schon früher (Nr. 17) ausgesprochen. Die meisterhafte Ausführung, welcher lebhafter Beifall und Hervorruf folgte, liess nichts als einen kräftigeren Ton zu wünschen übrig, da der Klang des Instrumentes des Herrn Schmit den weiten Raum des Saales besonders bei den Passagen nicht ausfüllt.

Den zweiten Theil des Concertes füllte, wie schon oben erwähnt, Mendelssohn's geniale Musik zum „Sommernachtstraum", deren Ausführung trefflich gelang, was bei den Feinheiten und Schattirungen, die ihr Vortrag verlangt, keineswegs leicht ist. Der Eindruck derselben ist jedoch im Concertsaale schwächer, als bei der Vorstellung, da ein verbindendes Gedicht den phantastischen Zauber des Bühnenspiels unmöglich ersetzen kann. Herrn G. v. Vincke's Gedicht hat im Verhältnisse der Schwierigkeit, der Aufgabe gerade bei diesem Lustspiele zu genügen, manches Gelungene; es leidet nur an dem gewöhnlichen Fehler ähnlicher Arbeiten: es will zu viel sagen und wird dadurch zu lang. Namentlich scheint der „Prolog" nicht an der Stelle, indem die Ouverture selbst der schönste Prolog zu dem Stücke ist.

Die Soireen für Kammermusik haben ebenfalls wieder begonnen, und zwar in dem eleganten und akustisch befriedigenden Saale des Hotel Disch, welcher für die Vereinigung eines mehr oder weniger intimen Cirkels, wie ihn die Kammermusik zu versammeln pflegt, am besten geeignet ist. Die erste Sitzung am Dinstag den 15. d. Mts. erhielt ausser dem kunstgerechten Vortrage der Violin-Quartette von Schumann, Op. 41 Nr. 2, *F-dur*, und von Beethoven, Op. 95, *F-moll*, durch die Herren von Königslöw, Derckum, Japha und Schmit noch einen ganz besonderen Reiz durch die Mitwirkung der Frau Clara Schumann, welche bei ihrer Durchreise die grosse Freundlichkeit gegen die kölner Künstler hatte, in ihren Kreis zu treten und mit den Herren von Königslöw und Schmit Beethoven's grosses Trio in *Es* (Op. 70 Nr. 2) zu spielen. Die grosse Künstlerin vereinigte eine so treffliche Auffassung mit einer so meisterhaften Ausführung, einen in classischer Ruhe so ausdrucksvollen und anmuthigen Stil, wie ihn die drei ersten Sätze meistens verlangen, mit so klarem, aus lebendigem Quell bald üppig sprudelndem, bald lieblich perlendem Flusse der köstlichen Passagen des Finale's, dass wir vermeinten, noch nie einen so vollendeten Vortrag gehört zu haben. Das sehr zahlreich erschienene Publicum war entzückt und drückte durch den lebhaftesten Applaus nach jedem Satze der Künstlerin seinen Dank aus, die im Vereine mit ihren beiden trefflichen Partnern den Geist Beethoven's in der eigenthümlichen Weise, wie er sich in diesem Werke abspiegelt, so wahr hervorgezaubert hatte. L. B.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Düsseldorf. Das Programm des zweiten Abonnements-Concertes den 17. d. Mts. unter Leitung des Musik-Directors Herrn Julius Tausch brachte eine Concert-Ouverture in *C-moll* von J. Tausch, F. Lachner's Suite in *E-moll* (Nr. 2), Hiller's „O weint um sie" (Sopran-Solo Fräulein Elise Rempel aus Köln), einen Chor aus Händel's „Salomon", Sopran-Arie (Fräulein Rempel) aus Hiller's „Saul", Concert für Violoncell Nr. 2 von Ch.

Schubert und *Souvenir de Stockholm* von de Swert, vorgetragen von Herrn Jules de Swert aus Brüssel.

** **Barmen,** 13. November. Gestern hatten wir einen vorzugsweise classischen Genuss, indem die hiesige Liedertafel unter Herrn Anton Krause's Direction Mendelssohn's Musik zu Sophokles' Antigone zum ersten Male hier aufführte und ihr im ersten Theile des Concertes Beethoven's Pastoral-Sinfonie vorausgehen liess. Die Ausführung machte den Mitwirkenden, unter denen das Solo-Quartett der Gebrüder Steifhaus in immer noch frischer Kraft auszuzeichnen ist, so wie dem Herrn Dirigenten alle Ehre. Die schwierigen Chöre zur Antigone waren vortrefflich einstudirt und riefen den lebhaften Beifall des Publicums hervor, das indess sich zahlreicher hätte einfinden können. Herrn Siebel, der ein schönes Gedicht zur Verbindung der einzelnen Musiksätze gemacht hatte und es selbst vortrug, gebührt besonders auch der Dank aller Musikfreunde.

Coblenz, 13. November. Das erste Winter-Concert des hiesigen Musik-Institutes am 11. d. Mts. war das sechszigste, welches Ihre Majestät die Königin durch Allerhöchstihre Gegenwart verherrlichte. In Veranlassung dessen erhielt Herr Musik-Director Lenz nebst einem Allergnädigsten Handschreiben eine kostbare Brillantnadel; auch geruhte Ihre Majestät an den Kammersänger Herrn Koch aus Köln, dessen Schülerin, Fräulein Bähr, in dem Concerte gesungen, huldreiche Worte der Anerkennung zu richten.

Leipzig. Herr Karl Hallé, dessen geschmackvolle und durchgebildete Behandlung des Pianoforte schon früher in einem Abonnements-Concerte des Gewandhauses die Aufmerksamkeit der Kenner erregt hatte, gab neulich eine Soiree für Claviermusik und erwies sich darin als Künstler im echten Sinne des Wortes. Die Technik mit seltener Vollendung beherrschend, ist sie ihm doch nicht Zweck, sondern nur Mittel, um Geist und Seele der Composition, sei es eine Beethoven'sche Sonate, eine Bach'sche Fuge oder ein Salonstück von Chopin, Heller, Mendelssohn, mit Verständniss und Empfindung zum Ausdruck zu bringen. Das Auditorium fand sich von der Art seines Vortrages dermaassen angesprochen, dass es nach jeder einzelnen Nummer des Programms in laute Beifallsbezeigungen ausbrach.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 48. **KÖLN, 26. November 1864.** **XII. Jahrgang.**

Der Männer-Gesangverein „Concordia“ in Aachen.

Der Männer-Gesangverein „Concordia“ in Aachen beging am 20. und 21. November das Jubelfest seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens durch eine Feier, deren Hauptbestandtheile zwei Fest-Concerte an den genannten Tagen ausmachten.

Das Programm enthält in der Einleitung „Geschichtliches“, dem wir entnehmen, was auch weitere Kreise von Musikfreunden interessiren kann, da die „Liedertafel“ und die „Concordia“ in Aachen und, wenn wir uns recht erinnern, auch die ältere Liedertafel in Crefeld die ältesten Vereine für Männergesang an dem gesangreichen Niederrheine sind.

Der aachener Männer-Gesangverein „Concordia“ verdankt sein Entstehen einem Kreise junger Leute — zum Theile früheren Vicariolen des aachener Münsters, in dessen Chorschule sie Gesang-Unterricht genossen hatten —, welcher Kreis schon seit dem Jahre 1834 regelmässig zusammenkam und Männer-Quartette sang. Im November 1839 wurde daraus ein zweiter Männer-Gesangverein — neben der Liedertafel, welche schon seit sieben Jahren bestand — gegründet und „Concordia“ genannt.

Der zuerst gewählte Dirigent war C. F. Ackens, der jetzt fünfundzwanzig Jahre lang ununterbrochen diese Stellung behalten und sich die grössten Verdienste um den Verein erworben hat.

Schon im Jahre 1840 wurde die Concordia von dem Comite des rheinischen Musikfestes zur Mitwirkung bei dem von Meister Spohr dirigirten Musikfeste aufgefordert, und ihre Mitglieder bildeten von jener Zeit an einen wesentlichen Bestandtheil nicht allein des Musikfest-Chors, sondern auch des Chors bei allen städtischen Concerten, und bewiesen dadurch, dass ihnen bei der Liebe zum Männergesange der Sinn für höhere Kunstbestrebungen nicht abhanden gekommen war. Auch auf dem Felde des Männergesanges strebte die Concordia stets nach Höherem. Vernachlässigte sie auch nicht die Pflege des Liedes, so suchte sie doch, namentlich in späteren Jahren, wo ihre Kräfte mehr erstarkt waren, mit Vorliebe das Gebiet der grösseren Compositionen für Männergesang mit Begleitung des Orchesters auf und zeigte in ihrer Auswahl derselben, so wie auch der Lieder und Chöre ohne Begleitung, dass sie Sinn für das Edle in der musicalischen Kunst hatte und das Triviale, welches gerade im Felde des Männergesanges während der grössten Zeit dieser 25 Jahre so üppig wucherte, vermied.

Seit 1840 veranstaltete die Concordia Soireen und Concerte, Anfangs vor einem eingeladenen Auditorium, später im Kreise ihrer inactiven Mitglieder oder öffentlich zu wohlthätigen und gemeinnützigen Zwecken. Das Institut der inactiven Mitglieder gründete sie zuerst von allen einheimischen musicalischen Vereinen im Jahre 1845, und der Kreis derselben erreichte zeitweise die Zahl von 800 Mitgliedern.

Von dem Frühlingsfeste her, welches die Concordia am 10. Mai 1841 auf dem Lousberge veranstaltete, datirt sich ihr Bekanntwerden in weiteren Kreisen und ihre Popularität. — Den Reigen der Concerte zu wohlthätigen Zwecken eröffnete die Concordia am 31. Mai 1842, und zwar zum Besten der aachener Taubstummen-Anstalt, mit einem Reinertrage von 110 Thalern; demselben reihte sich im gleichen Jahre ein Concert für die Abgebrannten in Steyer und im folgenden Jahre zwei für das aachener Mariannen-Institut und den kölner Dom an, wovon das vorletztgenannte einen Reinertrag von 279 Thalern aufbrachte. Die Gesellschaft hat in dieser Weise fortgefahren, ihre künstlerischen Bestrebungen nicht allein dem Vergnügen der Mitglieder und ihrer Familien, sondern auch zum grossen Theile philanthropischen Zwecken zu widmen, und darf auf die Summe, welche sie auf diese Weise, so wie durch einige Zuwendungen aus den später reicher bestell-

ten Gesellschaftsmitteln, durch Einverleibung der Geld-Prämien, die zu den Concurs-Preisen gezahlt wurden u. s. w., zusammengebracht hat, mit Genugthuung zurückblicken. Es sind mehr als 12,000 Thaler, von welcher Summe die Armen und die wohlthätigen Institute Aachens wohl den grössten Theil erhalten haben. Vieles floss aber auch nach auswärts zur Unterstützung von Ueberschwemmten, Abgebrannten u. s. w. Im Jahre 1849, als die Restauration des achener Münsters begann und von dem Karls-Vereine kräftig in die Hand genommen wurde, erklärte sich die Concordia gleich bereit, die Glasmalerei des mittleren Fensters des hohen Chors zu übernehmen, und wandte der Münster-Restauration für diesen und andere Zwecke im Laufe der Jahre circa 2000 Thaler zu. Später sagte sie dem Bauvereine der neuen Marienkirche zu, eine neue Orgel für dieselbe beschaffen zu wollen; zu diesem Zwecke sind jetzt circa 3000 Thaler angesammelt, und eine grosse Orgel von 37 klingenden Stimmen ist bereits in Auftrag gegeben.

Im Herbste 1847 eröffnete die Concordia ein Abonnement auf drei Winter-Concerte mit Orchester und fand damit bedeutenden Anklang beim musikliebenden Publicum. Als die bestehenden Concertsäle nicht mehr ausreichten, zog sie mit ihren grösseren Concerten ins Theater, und selbst hier, obgleich das Haus 1100 Personen fasst, waren mehrere Concerte so besucht, dass viele Aspiranten nicht zugelassen werden konnten, und es lässt sich nicht bestreiten, dass die Concordia zur musicalischen Bildung der Stadt Aachen und zur Popularisirung guter Musik wesentlich beigetragen hat.

Besonders hervorragende Punkte in der Thätigkeit der Gesellschaft waren die Reisen zu den belgischen und französischen Gesang-Concursen. (Es folgt hier die Angabe der verschiedenen Concurse, bei denen die Concordia Preise ersungen: in Brüssel 1841 und 1855, in Antwerpen 1851, Lille 1852, Lüttich 1860, wo sie den *Grand prix d'honneur* erhielt, ferner eine Notiz über die auswärtigen Sängerfeste ohne Concurse, denen der Verein beigewohnt.)

Als Ersatz so vieler auswärts genossener Ehren veranstaltete die Concordia 1863 in Aachen ein grossartiges Doppelfest, dessen erster Tag auch dem Wettgesange von 62 in- und ausländischen Vereinen mit etwa 3000 Sängern, der zweite aber dem Zusammenwirken von circa 1000 Sängern des rheinischen Sängerbundes, zu dessen Vorort sie gewählt, gewidmet war. Das Fest ist noch in frischer Erinnerung, und nur so viel sei erwähnt, dass Aachen sich nie eines solchen Zusammenflusses von Fremden und eines solchen Lebens erfreut hat, als in jenen Tagen. (Vergl. Niederrh. Musik-Zeitung, 1863, Nr. 34 und 37.)

In den beiden Concerten am 20. und 21. November dieses Jahres zur fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier wirkten im Chor, ausser der Concordia, die gegenwärtig von ihrer ursprünglichen Mitgliederzahl 20 bis zu 115 Sängern angewachsen ist, mit: aus Aachen die Liedertafel (72), Orphea (44), Sängerverein (23), Harmonia (22); aus Burtscheid David-Verein (33), Cäcilien-Verein (7); aus Düren die Concordia (20), aus Eschweiler der Liederkranz (30), aus Gladbach der Liederkranz (25). Im Ganzen 87 I. Tenor, 88 II. Tenor, 116 I. Bass, 100 II. Bass = 391 Sänger.

Das Orchester zählte 30 Violinen, 10 Bratschen, 10 Violoncelle, 7 Contrabässe, zusammen 75 Instrumentalisten. — Im Ganzen war also die Ausführung das Werk einer Versammlung von 472 Mitwirkenden. Dirigenten: Herr C. F. Ackens; Herr Wüllner und Herr Max Bruch für ihre Compositionen. Solisten: Fräul. Louise Lichtmay (Sopran) aus Brüssel, Herr Bletzacher (Bass) aus Hannover; Herr Concert-Director Joachim aus Hannover.

Mit diesen Kräften, die nicht nur eine bedeutende Masse bildeten, sondern sich auch in hohem Grade als musicalisch tüchtig bewährten, wurden alle Nummern des Programms an beiden Tagen vortrefflich ausgeführt, namentlich war der Chor von wahrhaft imposanter Wirkung durch Reinheit, Kraft und Tonfülle und gab ein glänzendes Zeugniss für den Fleiss der Vereine und den Eifer der Dirigenten, denn ohne beides sind Werke wie Mendelssohn's Bacchus-Chor aus der Antigone, Max Bruch's Scenen aus der Frithjofs-Sage, F. Wüllner's 98. Psalm und Jul. Rietz' Dithyrambe nicht mit solcher Sicherheit und solchem Schwung aufzuführen, wie das hier der Fall war.

Das erste Concert begann nach einem mit Recht sehr beifällig aufgenommenen Prolog, gedichtet und gesprochen von A. Branchart, mit einem „Weihelied" zum Jubelfeste, Text von C. à Brassard, einem der Stifter der Concordia, mit recht ansprechender Musik von C. F. Ackens für Solo-Quartett und Chor, durch die Concordia allein gesungen. Ferner wurden vom Gesammtchor zwei Gesänge für Männerstimmen ohne Orchester vorgetragen: „Lorelei" von F. Hiller (Manuscript), ein einfaches Lied im Volkstone auf Heine's Gedicht, und „Das Dichtergrab am Rheine", eine schöne Grabschrift von Mosen auf Moriz Arndt mit Musik von F. Möhring, der Concordia gewidmet. Dazwischen sang Fräulein Louise Lichtmay, gegenwärtig in Brüssel, Beethoven's Scene: „*Ah perfido*". Fräulein Lichtmay war uns schon als eine gute Sängerin mit schönen Stimmmitteln bekannt und bewährte sich auch als solche in der Partie der „Ingeborg"

in Bruch's Frithjofs-Sage und einer aus Verdi's Ernani und Lombardi zusammengestellten modern-brillanten Arie, allein der Auffassung und dem Vortrage von Beethoven's Scene war sie nicht ganz gewachsen. Ferner trug Herr Bletzacher vom Hoftheater in Hannover die Arie in *D-moll*: „Wer mag den Tag seiner Zukunft erleiden", aus dem „Messias" von Händel vor. Herr Bletzacher besitzt eine ausserordentlich klangvolle, frische und runde und überall kräftige Bassstimme, durch welche er jedem Publicum imponiren wird, so dass ihm auch in Aachen rauschender Beifall und Hervorruf zu Theil wurde. Dennoch müssen wir gestehen, dass sein Vortrag der Partie des Frithjof im zweiten Theile des Concertes bei Weitem ausdrucksvoller und künstlerisch befriedigender war, obgleich ihm dieser Frithjof etwas hoch liegt. Die Händel'sche Arie erfordert besonders in den zwei schnellen Tempi, welche noch bewegter (*prestissimo* will bei Händel auch schon etwas sagen!) genommen werden müssen, als es geschah, einen vollkommenen Sänger, und Herr Bletzacher ist erst auf dem Wege, das zu werden; er hat aber bewiesen, dass er das Zeug dazu hat.

Den Schluss des ersten Theiles machte Mendelssohn's Prachtchor, die Hymne an Bacchus, die, unter der energischen Leitung des Herrn C. F. Ackens glanzvoll ausgeführt, eine kolossale Wirkung machte. Der Klang-Effect bewies einmal wieder den Erfahrungssatz, dass ein paar Hundert Sänger mit guten Stimmen dieselbe Tonkraft und Fülle entwickeln, wie tausend, zumal wenn der Bau des Saales in akustischer Beziehung so gelungen ist, wie bei dem neuen Cursaale in Aachen.

Den zweiten Theil des Concertes füllte das grosse Gesangstück: „Scenen aus der Frithjofs-Sage von E. Tegnèr, für Solostimmen (Bariton und Sopran), Männerchor und Orchester in Musik gesetzt von Max Bruch — Manuscript und der Concordia zur ersten Aufführung eingesandt.

Dieses neue Werk des Componisten der Oper „Lorelei" umfasst in sechs Scenen die Heimfahrt Frithjofs vom Jarl Arganthyr, Ingeborg's Brautzug zu König Ring, Frithjof's Rache — Tempelbrand, Verbannung und Fluch —, Frithjof's Abschied von der Heimat, Ingeborg's Klage und Frithjof's Meerfahrt nach südlichen Zonen. Die Composition ist zu bedeutend, um sie mit einigen Worten abzuthun: wir kommen ausführlicher darauf zurück und wollen hier nur noch erwähnen, dass die Ausführung vortrefflich und grossartig und der Erfolg ein so durchschlagender war, wie wir ihn selten erlebt haben. Gleich die erste Scene rief einen lebhaften Beifall hervor, der sich bei jeder folgenden wiederholte, namentlich aber nach der dritten (Tempelbrand) und nach dem Schluss-Chor in der sechsten Scene in wahre Begeisterung ausbrach und alle Anwesende, Mitwirkende und Zuhörer, Kenner und Dilettanten eben so wie die grosse Menge zu einstimmigem, jubelnden Applaus hinriss.

Im zweiten Fest-Concerte (d. 21. November) wurde der erste Theil mit Mozart's Ouverture zur Zauberflöte eröffnet, der zweite mit Cherubini's Ouverture zu den Abencerragen. Das Programm brachte an Sologesängen die oben erwähnte Sopran-Arie von Verdi (Fräul. Lichtmay wurde mit Applaus überhäuft und gerufen) und das Duett: „Holde Gattin", aus Haydn's „Schöpfung" (Fräul. Lichtmay und Herr Bletzacher); ferner an Gesangstücken mit Orchester: den 98. Psalm von F. Wüllner (neu); eine Hymne von P. Wayaffe, einem der ältesten Mitglieder der Concordia, der auch schon zu ihrem ersten Stiftungs-Concerte eine Composition geliefert hatte; Schumann's Waldlied aus „Der Rose Pilgerfahrt" und Schiller's Dithyrambe, componirt von Jul. Rietz.

Wüllner's Psalm: „Singet dem Herrn ein neues Lied", für Bariton-Solo, Männerchor und Orchester, der Concordia zu ihrem Jubelfeste gewidmet, ist eine recht wirkungsvolle und besonders in dem Chor: „Das Meer erbrause", dem Wechselgesang des Solo-Baritons (Herr Bletzacher) mit dem Chor: „Er wird richten den Erdkreis", und dem „Halleluja" des Schluss-Chors glänzend und mit Schwung durchgeführte Composition, welche nichts Steifes noch Trockenes von der pedantischen Schule an sich hat, sondern bei gründlicher Arbeit den Stempel frischer Inspiration trägt. Rauschender Applaus des Publicums und Fanfaren des Orchesters erkannten dem um Aachens Musikzustände so verdienten Componisten und Dirigenten den Dank seiner Mitbürger und aller Kunstfreunde zu.

Der Heros des Abends war Joseph Joachim. Er spielte als unübertroffener Meister die zwei unübertroffenen Meisterwerke für sein Instrument: Beethoven's Violin-Concert und Spohr's Gesangscene für die Violine, die bei solcher Ausführung solcher Compositionen selbst die ärgsten musicalischen Demokraten, welche nur Volks- und Chor- und Orchester-Musik hören wollen, zwingt, vor einer Königin das Knie zu beugen und ihrem Triumph zugleich mit der ganzen musicalischen Welt zuzujauchzen. Man kann sich kaum denken, zu welcher Begeisterung der grosse Künstler hinriss und mit welchem Jubel-Applaus und Trompeten-Geschmetter er gefeiert wurde.

Ein Festmahl in Nuellen's Hotel beschloss die Feier des Tages und des in jeder Hinsicht gelungenen Jubelfestes. Herr Regierungs-Präsident Kühlwetter brachte in ernster Rede, die an die denkwürdigen Thaten des Jahres

[*]

1864 erinnerte, das Hoch auf Se. Majestät den König aus, das einen begeisterten Wiederhall fand, und überreichte darauf im Allerhöchsten Auftrage dem Jubilar-Dirigenten Herrn C. F. Ackens die Insignien des königlichen Kronen-Ordens, was mit stürmischem Applaus und Beglückwünschung des Decorirten durch die zahlreiche Versammlung aufgenommen wurde.

Musikbericht aus Leipzig für den Monat October.

Von Dr. Oscar Paul.

Bevor wir unseren Bericht über die im Monat October Statt gehabten Leistungen beginnen, müssen wir einer Feier gedenken, welche während der Probe zum ersten Gewandhaus-Concerte zu Ehren des seit fünfzig Jahren mit Eifer thätigen Orchester-Mitgliedes Herrn Moriz Klengel in erhebendster Weise abgehalten wurde. Dem Jubilar wurden von Seiten der Stadt, der Gewandhaus-Direction und des Orchesters durch Wort und That Auszeichnungen und sinnvolle Gaben dargebracht, welche bei dem frischen, in seinem Amte noch rüstigen Greise sichtliche Rührung hervorriefen. Am tiefsten wurde derselbe jedoch ergriffen, als ihm unser hochverehrter Beschützer der Künste und Wissenschaften, Herr Kreis-Director von Burgsdorff, im Namen Sr. Majestät des Königs das Ehrenkreuz des Albrechts-Ordens überreichte. Und in der That war auch diese königliche Gnade von weitgreifender Bedeutung, weil durch dieselbe unsere Orchester-Mitglieder die Ueberzeugung erhielten, dass ihre Leistungen, auch wenn sie sich nur als Theile zum Ganzen verhalten, dennoch höheren Ortes anerkannt und berücksichtigt werden, woran wir den aufrichtigen Wunsch knüpfen, dass Herr Klengel noch lange in ungeschwächter Kraft sein Amt verwalten und in Bezug auf die übrigen Orchester-Mitglieder eine recht zahlreiche Nachfolgerschaft haben möge.

Wenden wir uns nun von beregter Probe zum ersten, am 6. October Statt gehabten Gewandhaus-Concerte selbst, welches mit der Anakreon-Ouverture von Cherubini eröffnet und mit der *A-dur*-Sinfonie Nr. 7 von Beethoven geschlossen wurde. Beide Leistungen waren von der Art, dass ihnen in Wahrheit das Prädicat „ausgezeichnet“ beigelegt werden musste, was uns nach der langen Sommerpause um so freudiger überraschte. Die Compositionen selbst sind so bekannt, dass eine Analyse hier nicht am Platze wäre, wesshalb wir gleich zu den Vorträgen des Herrn Karl Halle aus Manchester auf dem Pianoforte übergehen. Dieser Virtuose besitzt eine prächtig ausgearbeitete und egalisirte Technik, so dass sein Tonleiter-Passagenspiel, seine Arpeggien in den verschiedensten Lagen, sein Triller u. s. w. an Sicherheit und Feinheit nichts zu wünschen übrig lassen. Auch besitzt Herr Halle einen gewissen Grad von Vortrag, wie ihn z. B. Heller und Chopin erfordern, von welchen Componisten er aus den bekannten Wanderstunden des ersteren das zweite Stück und die *As-dur*-Polonaise Op. 53 des letzteren in der reizendsten und bis ins Detail fein pointirten Weise zum Vortrag brachte. Für alle Sachen von Beethoven scheint aber seine Auffassungskraft nicht vollständig auszureichen, wie man bei der nicht besonders kraftvollen Wiedergabe des grossartigen *Es-dur*-Concertes wahrzunehmen Gelegenheit hatte. Die zarteren Stellen desselben gelangen besser, als die heroischen, bei welchen letzteren wir Herrn Halle den grossen, runden Ton von Moscheles, Hiller oder auch vom Salonspieler Alfred Jaell gewünscht hätten. Trotz des Mangels einer markigen Tonfülle war dennoch die Leistung immer als hervorragend zu bezeichnen und vermochte dem Publicum warme Theilnahme abzugewinnen. Eine derartige Theilnahme zollte man auch den Vorträgen der früher so berühmten berliner Kammersängerin Frau Louise Schlegel-Köster, deren Recitativ: „Es ist gescheh'n!“ und Arie: „O, lasst mich Tiefgebeugte weinen!“ aus der Gluck'schen „Iphigenie auf Tauris“, wobei einige Thomaner den Chor der Priesterinnen ganz hübsch repräsentirten, die Künstlerin im hellsten Lichte erkennen liessen, obgleich man von der Sängerin sagen muss, dass die unaufhaltsam enteilende Zeit den Schmelz und Zauber des Klanges hinweggenommen hat. Die Künstlerin fand, wie schon gesagt, für die beregte Leistung, so wie für den Vortrag von zwei Arietten aus Händel's „Susanna“, welche als herrliche Perlen Händel'scher Lyrik zu bezeichnen sind, die wärmste Anerkennung, wo hingegen „Des Mädchens Klage“ von Fr. Schubert weniger durchschlagen wollte.

Im zweiten Concerte am 13. October sind wiederum die beiden Orchesterwerke: Mendelssohn's Hebriden-Ouverture als Eröffnungsstück und Schumann's *B-dur*-Sinfonie als Schlussstück des Concertes, in ihrer Ausführung als durchaus vorzügliche Leistungen hervorzuheben. Dabei wollen wir an das von uns in Nr. 3 dieses Jahrgangs der wiener „Recensionen“ mitgetheilte Factum erinnern, dass R. Schumann durch ein Gedicht von Adolf Böttger: „Du Geist der Wolke“ u. s. w., zur Composition genannter Sinfonie, welche in Schumann's geistig-frische Schöpfer-Periode fällt, angeregt wurde. Ausserdem wurde in genanntem Concerte die Zuhörerschaft durch die Mozart'sche Arie aus der „Entführung“: „Ach, ich liebte, war so glücklich“, und durch Winter's Arie aus dem „Unterbrochenen Opferfeste“: „Süss sind der Rache Freuden“, beide vorgetragen von der königlich sächsischen Hof-Opernsängerin Fräulein Melitta von Alvsleben, förmlich elek-

trisirt. Genannte Sängerin, die wir wiederholt in Oratorien hörten, besitzt neben schöner, weicher Klangfülle eine treffliche Schule, welche es ihr möglich macht, mit Leichtigkeit im rapiden wie im langsamen Zeitmaasse vom eingestrichenen *c* bis zum dreigestrichenen *es* hinaufzusteigen. Bei Ausführung ihrer Coloraturen kommt jeder Klang deutlich zu Gehör, und ihr Triller speciel ist von trefflicher Gleichmässigkeit. Auch Herr David Popper, Kammermusiker des Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen in Löwenberg, ärntete durch Violoncell-Vorträge verdienten Beifall. Namentlich wirkte er durch den Vortrag von zwei kleineren Stücken: *Air* von Pergolese und *Larghetto* von Mozart, wo sein edler, wenn auch nicht hervorragend grosser Ton und seine noble Ausdrucksweise vollkommen zur Geltung gelangten. Besonderes Lob gebührt diesem trefflichen Virtuosen für die Wiedergabe des Rob. Volkmann'schen Concertes, dessen Schönheiten im Einzelnen wir wohl zu würdigen wissen, dessen Schattenseiten aber auch nicht verschwiegen werden dürfen. Es leidet vor allen Dingen an langweiligen Längen und recitativartigen Unterbrechungen der Motivverarbeitung, ferner sind auch so viel Reminiscenzen an Wagner's „Tannhäuser" wahrzunehmen, dass jenes Stück im Ganzen keinen recht erquicklichen Eindruck machen kann. So viel uns bekannt ist, wurde dieses Concert nur mit Clavierbegleitung gedruckt, wesshalb wir Concert-Institute und Cellisten darauf aufmerksam machen, dass die Orchester-Partitur in Abschrift von Alfred Dörffel in Leipzig (musicalisch-wissenschaftliches Leih-Institut) bezogen werden kann.

Im dritten Concerte am 20. October kamen im ersten Theile die *D-dur*-Suite von J. S. Bach und die Euryanthen-Ouverture von Weber in gewohnter Präcision zu Gehör. In ersterem Werke hatte unser trefflicher Concertmeister Herr Ferd. David wiederum Gelegenheit, durch seine echt künstlerische Virtuosität im classischen Stile die herrlichen Geigen-Soli getreu den Intentionen Bach's zu interpretiren, für welche Leistung er von der Zuhörerschaft reichen Beifall ärntete. Ferner zeigte sich in diesem ersten Theile Herr Alfred Jaell als Clavier-Virtuosen erster Stärke durch den Vortrag des Schumann'schen Pianoforte-Concertes und dreier kleinerer Stücke, unter denen sich das reizende Allegro von J. P. Kirnberger (geb. 1721, gest. 1783) befand, welches von der frischen Erfindung dieses berühmten Contrapunktisten lebendiges Zeugniss ablegt. Die von Herrn Jaell zugegebene Triller-Paraphrase eigener Composition über ein englisches Volkslied erregte bei manchem dilettantischen Zuhörer gerechtfertigtes Staunen, ohne dass wir derselben natürlich irgendwelche Bedeutung zuerkennen. Den zweiten Theil des Concertes füllte die in vier Sätzen componirte Columbus-Sinfonie von J. J. Abert aus. Die Direction derselben hatte der Componist selbst übernommen, und es wurde ihm dabei die Freude zu Theil, dass unser Orchester nach zwei Proben wirklich Erstaunenswerthes leistete. Nicht einmal bei einem einzelnen Instrumente passirte irgend welches Unglück und alle Klangfarben kamen in so trefflicher Reinheit und Deutlichkeit zu Gehör, als ob die Sinfonie schon längst ein eingebürgertes Repertoirestück gewesen wäre. Ueber das Werk selbst können wir im Ganzen sagen, dass es gewiss zu den hervorragendsten Schöpfungen der neuesten Zeit gehört. Obgleich der Componist den einzelnen Sätzen Ueberschriften beigegeben hat, wie z. B. „Empfindungen bei der Abfahrt", „Seemannstreiben" u. s. w., so finden wir doch keine Programm-Musik im Sinne der so genannten neudeutschen Schule, sondern die Ueberschriften deuten nur im Allgemeinen die Gedanken an, welche den Componisten in die musicalische Schöpferstimmung versetzten, in der er denn auch nach dem Muster früherer Meister in gut musicalischer Form seine Motive verwerthet hat. Besonders interessant war für uns das derbkomische Scherzo, „Seemannstreiben" genannt, in dem durchaus Originalität der Erfindung in vollem Maasse wahrgenommen werden konnte, hingegen in den anderen Sätzen häufig Anklänge an die Mendelssohn'sche Muse hervortraten. Der letzte Satz scheint uns bei seiner Detailmalerei allzu sehr ausgesponnen zu sein, obgleich auch hier vollkommene Beherrschung der Harmonik und Orchester-Technik deutlich erkennbar sind, nur das Thema der darin vorkommenden Fuge entbehrt der vollkommen richtigen Beantwortung. Im Interesse der Concert-Institute können wir nur wünschen, dass dieses treffliche Werk recht oft zur Aufführung gelangen und somit dem Publicum Gelegenheit zur Würdigung einer guten musicalischen That der Neuzeit geboten werden möge.

Das vierte Concert am 27. October brachte Gade's bekannte und sehr fein executirte Concert-Ouverture, welche der Componist in ganz unmotivirter Weise „Michel Angelo" genannt hat. Warum nur immer das Ankleben von Titeln, die doch unmöglich zum Verständniss des ganzen Tonwerkes beitragen können, und wo soll man denn zu gleicher Zeit an Michel Angelo denken und dabei mit Aufmerksamkeit den Verlauf des Tonstückes verfolgen?

Eine durchaus für den Gewandhaussaal unberechtigte Leistung bot Fräulein Marie Kümmritz aus Berlin im Vortrage der Mendelssohn'schen Concert-Arie und einer Arie aus Jessonda, da mangelhafte Text-Aussprache, kleine Stimme, unausgebildete Gesangs-Technik und unpassender Vortrag wenig geeignet sind, unsere Zuhörerschaft mit so hohen Ansprüchen nur einiger Maassen zu befriedigen. Im Gegensatze zu dieser Leistung stand der Vor-

trag des Rietz'schen Violin-Concertes von unserem zweiten Concertmeister Herrn Raimund Dreyschock. Wir freuen uns wirklich aufrichtig, diesem strebsamen Künstler, dessen Aengstlichkeit früheren Leistungen manchen Eintrag that, unsere uneingeschränkte Anerkennung an den Tag legen zu können. Das Concert an sich gehört nicht zu den besten Erzeugnissen der Rietz'schen Muse, bietet aber ganz bedeutende Schwierigkeiten, welche Herr Dreyschock in siegreichster Weise bewältigte. Auch nach geistiger Seite hin brachte der treffliche Virtuose Alles so zur Erscheinung, wie es in Rücksicht auf bezeichnetes Tonstück immer nur ermöglicht werden konnte. Herr Dreyschock wurde durch mehrmaligen Hervorruf von der Zuhörerschaft ausgezeichnet. In diesem vierten Concerte gelangte noch eine Novität zur Aufführung, nämlich: Ouverture zum Trauerspiel „Loreley" (?) von Emil Naumann, welche sich in der Factur sehr anständig erwies, obgleich die Grundgedanken nicht gerade bedeutend genannt werden können. Den Schluss bildete die in diesen Blättern schon öfter lobend erwähnte *E-moll*-Suite Nr. 2 von Franz Lachner, deren Schönheit wiederum das Publicum zu lebhaftem Beifallssturme hinriss. Von Chorwerken wurde uns im Monate October nichts geboten; wir hoffen aber, im Monate November Gelegenheit zur Besprechung derartiger Aufführungen zu haben.

Am 25. October fand im Hauptsaale der Buchhändler-Börse das erste Concert des Musikvereins „Euterpe" Statt, wo Herr von Bernuth zum ersten Male in diesem Concert-Institute als Dirigent fungirte. Genannter Künstler, ursprünglich rheinpreussischer Jurist, geboren in Wesel, genoss seine musicalische Ausbildung in Leipzig, wo er sich durch sein Directions-Talent und durch seine treffliche Geistesbildung als Leiter des Dilettanten-Orchester-Vereins und der Sing-Akademie Anerkennung und Liebe erwarb; und die Euterpe konnte daher nach Herrn Blasmann's Abgange keine bessere Wahl zum Dirigenten treffen. Dass Herr von Bernuth darauf bedacht sein werde, die Programme nach künstlerischen, nicht nach neudeutschen Partei-Gesichtspunkten zu ordnen, liess sich voraussetzen, und so finden wir denn auch gleich in heregtem Concerte jedwede neudeutsche Demonstration vermieden. Das Concert wurde mit der Lodoiska-Ouverture von Cherubini eröffnet und mit der *C-moll*-Sinfonie von Beethoven geschlossen. Das Orchester, welches aus sehr ungleichen Kräften zusammengesetzt ist, so dass namentlich bei den Holzbläsern der Mangel an Tüchtigkeit sehr fühlbar wird, leistete in Rücksicht auf die obwaltenden Umstände recht Anerkennenswerthes. Von merklichen Schwankungen war nicht die Rede und die Auffassung entsprach dem Inhalte der Compositionen. Als Solisten fungirten die Coloratursängerin Fräulein Anna Eggeling aus Braunschweig und der schon früher genannte Cellist Herr David Popper aus Löwenberg. Erstere sang zwar nur Sachen, welche auf höhere künstlerische Bedeutung keinen Anspruch machen können, die treffliche Gesangschule der Künstlerin bekundete sich aber allenthalben in ihren Tonleiter-Passagen, in ihren Arpeggien und ihren vortrefflichen Trillern, Mordenten und Kettentrillern. Fräulein Eggeling gehört entschieden zu den besseren Coloratursängerinnen der Gegenwart. Herr Popper bethätigte sich wiederum als einen hervorragenden Cellisten, namentlich ärntete er für ein schon angeführtes *Air* von Pergolese und eine Sarabande von Bach den reichsten Beifall, wogegen die in einem Servais'schen Firlefanz, „Concertstück" genannt, vorkommenden Akrobaten-Exercitien auch dem Euterpe-Publicum wenig zu behagen schienen. Wir wünschen, dass die Euterpe auf der eingeschlagenen Bahn vorwärts strebe und sich durch kein Parteigelüste zur Abweichung vom künstlerisch Schönen bewegen lasse. Bei solchem Streben wird es unsere Aufgabe sein, hier und anderwärts die Bemühungen der Euterpe durch öffentlichen Ausdruck kräftig zu unterstützen.

Zum Schlusse wollen wir noch einige wenige Bemerkungen über unsere Opernzustände beifügen. Vor allen Dingen sind drei Opern dem Repertoire einverleibt worden, nämlich: „Troubadour", „Figaro's Hochzeit" und „Lara" von Maillart. Letztere Oper haben diese Blätter bereits erwähnt, wesshalb wir nur bemerken, dass die leipziger Aufführung zugleich mit der kölnischen die erste in Deutschland war und in äusserer Ausstattung so in Scene ging, wie es das musicalische Quodlibet ohne Stileinheit gar nicht werth war. Besonders hervorzuheben ist in Spiel und Gesang der Kaled der Frau Thelen, wogegen der Träger der Titelrolle, Herr Grimminger, nicht genügen konnte, da die Stimmmittel dieses früher gewiss bedeutenden Sängers zu sehr geschwunden sind, um für die Schreipartie des Helden im zweiten Acte auszureichen. Im „Troubadour" lernten wir in der Rolle der Azucena die Mezzo-Sopranistin Fräulein Harken, Schülerin von Herrn Koch in Köln, als Bühnensängerin kennen. Genannte Sängerin besitzt sowohl für das Spiel, als auch für den Gesang ein nicht geringes Talent, und auch die Stimme selbst ist von bedeutender Stärke und markiger Fülle; hierzu treten aber solche Mängel, dass Fräulein Harken in bezeichneter Rolle noch keine Lorbern zu ärnten im Stande war. Zuvörderst sind die Register gar nicht ausgeglichen, es fehlt an Freiheit im Ansatz und vor allen Dingen an deutlicher Text-Aussprache. Daneben zeigt sich im Spiel noch kein künstlerisches Maass und mangelhafte

Mimik. Von dem Talente der Dame erwarten wir sehr Tüchtiges, wenn jene Mängel durch ernste Studien beseitigt werden. Besser würde es freilich gewesen sein, wenn Fräulein Harken noch längere Zeit den Unterricht ihres Lehrers genossen hätte, da erst dann ein wirklich künstlerisches Streben beginnen kann, wenn man die Schule beherrscht und von ihren Fesseln erlöst ist.

Drittes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 22. November 1864.

Das dritte Concert begann mit Beethoven's Sinfonie in *F-dur* Nr. VIII. Wer sich der Programme der namhaftesten Concert-Institute Deutschlands in den letzten acht bis zehn Jahren erinnert, wird eine auffallende Bevorzugung der Wahl gerade dieser Beethoven'schen Sinfonie zu öffentlichen Aufführungen finden. Woher mag das rühren? Ein Kunstfreund, der einige Aehnlichkeit mit Ulibischeff haben mag, gab mir, als ich ihm diese Bemerkung mittheilte, die Antwort: „Dieses Räthsel glaube ich Ihnen lösen zu können. Die achte Sinfonie hat viele Kritiker nach oberflächlicher Ansicht oder Anhörung zu der Meinung verleitet, dass Beethoven hier zu dem Stile seiner früheren Werke zurückgekehrt sei: das Motiv des ersten Satzes, das reizende Allegretto, das einfache Menuetto gaben dazu Anhaltspunkte. Neuerdings hat man aber schärfer gesehen und in dem ersten Satze (besonders in der allerdings genialen Durchführung im zweiten Theile) und dann vollends im ganzen letzten Satze, den Beethoven wohl für die Hauptsache gehalten wissen wollte, da er mit mehr als 500 Tacten die Hälfte des ganzen Werkes einnimmt, so ungewöhnliche und seltsame, oft disparate Verbindungen der an sich klaren, wenn auch nicht besonders einnehmenden Motive und so scharf dissonirende Accorde und gewagte Sprünge gefunden, dass man diese Entdeckung willkommen geheissen und gerade desshalb in unseren Tagen diese achte Sinfonie gern dem Publicum vorführt, um der Abspannung, welche Nr. I und II und IV und Nr. V und vollends die Pastoral-Sinfonie Nr. VI hinter sich zu lassen beginnen, zuvorzukommen und zu gleicher Zeit, wo möglich, die Ahnung im Publicum wachzurufen, dass mit dieser Sinfonie, trotz ihrer populären, kurzen Mittelsätze, die Aera derjenigen Musik beginne, welche behauptet, von Beethoven's letzten Werken ihren Ausgang genommen zu haben. Lesen Sie nur in den *Trois styles de Beethoven* von Lenz, dass die achte Sinfonie „„die Brücke ist, welche den sinfonistischen Glanz ohne wirkliche Bestimmtheit, aber immer von Lichtstellen der zweiten Manier leuchtend, mit dem düsteren Leviathan der neunten, welcher das andere Ufer bewacht, verbindet, die Brücke überschreitet, aber um an der Schwelle des Unendlichen stehen zu bleiben““. Was wollen Sie mehr?“ — Uebrigens fanden wir beide die diesmalige Ausführung nicht eben vorzüglich, wie sonst. Lag das daran, dass die Sinfonie zu Anfang des Concertes gemacht wurde, wo die Stimmung der Blas-Instrumente sich noch nicht festgesetzt hat und oft störend wirkt, oder sollte ein Theil des Orchesters die Nachlässigkeit, mit welcher es im Theater spielt, auch auf die Gürzenich-Concerte übertragen wollen?

Auf die Sinfonie folgte eine Ueberraschung sehr angenehmer Art, indem uns Hiller aus einer kostbaren Reliquie von Cherubini, in deren Besitz er allein ist, ein *Agnus Dei* und *Dona nobis pacem* für Chor und Orchester vorführte, welches wahrlich nicht bloss durch sein Alter und seine Seltenheit interessirte, sondern ein recht klares und durchsichtiges Juwel in dem Kranze der geistlichen Musikstücke des Meisters bildet. Das Autograph Cherubini's trägt die Aufschrift: *Agnus Dei à 4 parties avec accompagnement à G. O. (grand Orchestre), composé à Paris par L. Cherubini et offert par Le même à son cher ami Ferdinand Hiller.* Es enthält ein Adagio von 31 Tacten (4/4 in *G-moll*) und einen zweiten Satz, *Modéré sans lenteur*, in 106 Tacten (2/4 in *G-dur*). Es wurde sehr gut vorgetragen und mit grossem Beifalle aufgenommen.

Darauf trat Herr Concert-Director Joachim auf, der erst Tags vorher in Aachen so wie überall einen grossen Triumph gefeiert hatte, und wurde mit lebhaftem Applaus empfangen. Er spielte zwei Sätze (das Adagio und das Allegro) aus Spohr's Concert Nr. 6 und im zweiten Theile des Concertabends das Präludium und Fuge Nr. 3 in *C-dur* von J. S. Bach, worauf er, durch den immer von Neuem im ganzen Saale beginnenden Applaus bewogen, die Freundlichkeit hatte, noch eine grosse Sonate von Bach zuzugeben. Wir brauchen nicht erst zu sagen, dass sein Spiel alle Anwesenden bald ergriff und entzückte, bald in Staunen versetzte und zu lauter Bewunderung hinriss: es ist jetzt so vollkommen, dass es die einzelnen Vorzüge anderer Violinisten, sie mögen bestehen, worin sie wollen, alle in sich vereinigt.

Eine Ouverture zu Hamlet von Niels W. Gade eröffnete den zweiten Theil. Wann werden unsere Componisten einmal aufhören, zu bestimmten Dramen Ouverturen zu schreiben! Es ist ein Irrthum, dass eine so angekündigte Bestimmung das Verständniss bei dem Zuhörer erleichtere. Es ist gerade das Gegentheil der Fall: er sucht von Anfang bis Ende das, was darin sein soll, herauszuhören, und verliert darüber den Faden der musicalischen Gedanken und ihrer Entwicklung. Der Eine glaubt hier den Geist, den alten Maulwurf, zu spüren, der Andere die Ophelia, ein Dritter den Polonius und die Wolke, die wie ein Kameel aussieht, u. s. w., und durch die Speculation nach allen diesen Dingen wird der Eindruck des Musikstückes, als welches auch diese Ouverture ihren Werth hat, nicht erhöht, sondern geschwächt.

Der Chor war noch in dem „Abschiedsliede“ von Schumann: „Es ist bestimmt in Gottes Rath“, und in dem Schlusssatze der Phantasie von Beethoven (Op. 80), in welcher Herr Capellmeister Hiller die Pianoforte-Partie übernommen hatte, beschäftigt. Die schöne Ausführung des letztgenannten Werkes beschloss das Concert.

Diese „Phantasie“ stammt aus der fruchtbarsten Periode des Schaffens von Beethoven; denn in der Akademie, die er am 22. December 1808 in Wien im Theater gab, brachte das Programm die ersten Aufführungen von der Pastoral-Sinfonie („Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ — Zusatz Beethoven's auf dem Programm), der Sinfonie Nr. 5 in *C-moll*, des *Sanctus* und *Benedictus* aus der Messe in *C-dur*; Arie „*Ah perfido*“ (Fräulein Kilitschky, später als Frau Schulz eine der grössten Sängerinnen Deutschlands und lange Zeit Zierde der grossen Oper in Berlin); Freie Phantasie auf dem Clavier; zum Schlusse: Phantasie auf dem Clavier, „welche sich nach und nach mit Eintreten des Orchesters und zuletzt mit Einfallen von Chören und Finale endet“. — Das wiener Orchester, über welches Beethoven nichts zu sagen hatte, und froh sein musste, wenn er mit ihm eine, höchstens zwei Proben seiner neuen Werke zu Stande brachte, warf die Phantasie um: beim Eintritte der Variation, welche die Oboen haben, fingen die Clarinetten mit an; Beethoven rief: „Still, still!“ aber es half nichts; da sprang er auf, gebot Halt und liess die Phantasie wieder von vorn anfangen.

Interessanter als dieses Factum ist der Ursprung des Thema's der Phantasie, der in die früheren Jahre Beethoven's zurückzusetzen ist, ähnlich wie das Thema der Variationen im Finale der „Eroica“, nur mit dem Unterschiede, dass dieses letztere schon in zwei von Beethoven vor der „Eroica“ veröffentlichten Werken vorkommt, das Thema der Phantasie (als Op. 80 im Jahre 1811 herausgegeben) in

dieser zum ersten Male gedruckt erscheint. Beethoven hatte es aber aus früherer Zeit, wo er es zu einem Texte von Bürger erfunden hatte, im Sinne getragen. Das Gedicht von Bürger heisst: „Seufser eines Ungeliebten“; Beethoven's Composition beginnt mit einem Recitativ in *C-moll* (9 Tacte $^4/_4$), worauf ein langes Andante in *Es-dur* (76 Tacte $^3/_4$) folgt, und nach diesem ein Allegretto in *C-dur* (96 Tacte $^2/_4$). Dieses Allegretto hat Note für Note das fragliche Thema auf die Worte:

„Wüsst' ich, wüsst' ich, dass du mich
Lieb und werth ein Bisschen hieltest,
Und von dem, was ich für dich,
Nur ein Hunderttheilchen fühltest,
Dass dein Dank hübsch meinem Grusse
Halben Wegs entgegen käme,
Und dein Mund den Wechselkuss
Gerne gäb' und wieder nähme: (Fermate)
Dann, o Himmel, ausser sich
Würde ganz mein Herz zerlodern,
Leib und Leben könnt' ich dich
Nicht vergebens lassen fodern.

Nur der Schluss bricht in der Phantasie mit dem vierten Tacte ab, während in der ersten Aufzeichnung noch einige ziemlich triviale Schwänze folgen.

Diesen „Seufzer eines Ungeliebten“ hat Beethoven aber nie veröffentlicht. Wohl aber fand er sich unter seinem Nachlasse, wo ihn Diabelli in Wien erstand und mit einem Liede von 32 Tacten in *C-moll*: „Die laute Klage“, von Herder drucken liess. Daraus ist er neuerdings in Holle's Ausgabe der Beethoven'schen Lieder, Heft XII, übergegangen.

Wir schliessen hier die Erwähnung des grossen Erfolges an, welchen das zum Besten des Baufonds der St. Cunibertskirche am 20. d. Mts. von dem hiesigen Sängerbunde unter Leitung seines Dirigenten, Herrn Bitter, veranstaltete Concert gehabt hat. Nach dem allgemeinen Urtheile der zahlreichen Zuhörerschaft, welche alle Räume des grossen Saales füllte, wurden namentlich die „Müllerlieder“ von Karl Zöllner vorzüglich gut gesungen und mit steigender Theilnahme und wiederholtem, lebhaftestem Beifalle aufgenommen. Die Sologesang-Vorträge von Fräulein Auguste Breuken (Arie aus Bellini's Nachtwandlerin, *Ave Maria* von Cherubini, „Ich muss nun einmal singen“ von Taubert) erregten stürmischen Applaus, und das Spiel unseres Landsmannes Louis Bressin — „Ungarische Phantasie“ und „Notturno“ von seiner Composition, und Liszt's „Faustwalzer“ über Melodieen von Gounod — erwarb dem berühmten Pianisten die ungetheilte Bewunderung des Publicums, die sich in begeisterten Ovationen aussprach.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Braunschweig. Der Geburtstag Methfessel's verursachte ein reges Leben in unserer Stadt. Nachdem dem Componisten am Vorabende ein Ständchen gebracht worden war, empfing er am anderen Morgen in seiner Wohnung die Glückwünsche seiner Verehrer. Zahlreiche Deputationen hatten sich eingefunden, und der Telegraph brachte aus allen Theilen Deutschlands, ja, auch von vielen Orten des Auslandes, so aus Petersburg, Festgrüsse. Von der Universität Jena wurde ihm der Doctors-Titel, vom freien deutschen Hochstifte in Frankfurt am Main das Meister-Diplom verliehen. Gedächtniss-Medaillen und Ehrengaben wurden dem Jubelgreise von dem Liederdichter Müller von der Werra überreicht. Ein Ehrensold von 600 Thalern war von zahlreichen deutschen Gesangvereinen aufgebracht worden. Abends 6½ Uhr fand im „Odeon“ das von dem Männer-Gesangvereine und der Liedertafel unter Mitwirkung der Sing-Akademie und mehrerer Künstler und Künstlerinnen zu Ehren des Jubilars veranstaltete Concert Statt, dessen Ertrag für Methfessel bestimmt war. Die Räume waren überfüllt, und als der Altmeister des deutschen Männergesanges nach dem Vortrage eines Prologs von Faber mit dem Lorberkranze geschmückt wurde, wollte der Jubel des Publicums kein Ende nehmen. Wiederholt brach dieser Jubel aus, als Methfessel an das mit Guirlanden geschmückte Pult trat, um seine Compositionen selbst zu dirigiren, und nach Beendigung des Chors: „Was tönt durch Wald und Auen“, ward der Componist durch die Damen von einem Blumenregen überschüttet. Nach dem Concerte fand in dem Odeon ein Festmahl Statt.

Wiesbaden. Aus Anlass seines Regierungs-Jubiläums haben Se. Hoheit der Herzog dem Componisten Joachim Raff den Civil- und Militär-Verdienst-Orden Adolph's von Nassau und den Capellmeistern Herren Hagen und Jahn die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen. Dem Dichter Dr. Adolph Glaser hat der Herzog in einem höchst verbindlichen Schreiben seine Anerkennung für das zum Jubiläum im wiesbadener Hoftheater dargestellte Festspiel mittheilen lassen und ihm ebenfalls die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 49. **KÖLN, 3. December 1864.** **XII. Jahrgang.**

Die Theorie der Tonsetzkunst.

Von J. C. Hauff*).

Herr J. C. Hauff in Frankfurt am Main, durch eine langjährige erfolgreiche Thätigkeit als Theoretiker und Lehrer der Tonkunst geschätzt, legt der musicalischen Welt hier in einem ausführlichen Werke die Grundsätze der Tonsetzkunst, nach seinen Studien und Erfahrungen systematisch geordnet, vor. Der erste Theil, der gegenwärtig in zwei Lieferungen vollständig erschienen ist, enthält die Harmonielehre, das Wort im weitesten Sinne genommen, und in seinen zwei vorletzten Capiteln zwei Abhandlungen über „die Tonarten der alten Griechen und den Entwicklungsgang derselben bis auf unsere Zeit" (S. 229—242) und über „die Kirchen-Tonarten" (S. 243—266).

Ueber die Einrichtung, die der Verfasser seinem Buche gegeben, drückt er sich folgender Weise aus: „In Betreff des hier gewählten Lehrganges ist zu bemerken, dass ich damit denselben Weg einschlug, den ich gewöhnlich mit meinen Schülern zu nehmen pflege; und ich suchte daher auch selbst bei den Erläuterungen der Beispiele eine ähnliche Erklärungweise wie bei meinem Unterrichte festzuhalten, weil mir ein für Jedermann leicht fasslicher Vortrag der geeignetste zu einem derartigen Werke schien. Vielleicht kann mir aber eine etwas zu ausführliche Behandlung solcher Lehrgegenstände vorgeworfen werden, welche nicht durchaus nöthig sind, um componiren zu können. Da jedoch dieses Buch ein didaktisches ist, von dessen Inhalt der Leser kein oberflächliches, sondern ein vollkommenes Verständniss erhalten soll, so musste begreiflicher Weise ein jeder Lehrgegenstand auf seinen Ursprung zurückgeführt und so viel wie möglich von Grund aus erschöpft werden. Es war zum Beispiel nicht genug, die Benennung und den Unterschied der Intervalle im Allgemeinen anzugeben, sondern auch zugleich nöthig, ihre mathematischen Verhältnisse zu erklären, weil man ohne die Kenntniss dieser letzteren nicht leicht einen klaren Begriff von den Differenzen gewisser Intervalle bekommen kann, welche wohl äusserlich einander gleich zu sein scheinen, ihrer inneren Beschaffenheit nach aber verschieden sind. Eben so habe ich auch in allen Noten-Beispielen die Bezifferung (Generalbass-Schrift) streng beibehalten, indem dieselbe einem jeden Musiker zu wissen unentbehrlich ist.

„Das meiste Befremden mögen indessen die von mir systematisch behandelten verschiedenen Gattungen von Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accorden besonders bei denjenigen Theoretikern hervorrufen, welche dieselben noch bloss für problematisch halten. Wiewohl nun keineswegs zu läugnen ist, dass diese Accorde namentlich in ihrer Vollstimmigkeit nur äusserst selten vorkommen (weil man überhaupt sehr wenig sechs- und siebenstimmig schreibt), so habe ich es dennoch, als zur Sache gehörig, nicht umgehen wollen, ihren Gebrauch zu lehren, an welchem man aber alsdann wahrnehmen wird, dass der Grund des selteneren Gebrauches solcher vielstimmigen Accorde weit eher in der Schwierigkeit ihrer Behandlung, als in ihrer scharfdissonirenden Wirkung liegt."

Wir können heute nicht auf eine ausführliche Beurtheilung des Werkes eingehen, behalten uns jedoch vor, auf einzelne Abschnitte desselben zurück zu kommen, und wollen uns nur beeilen, dasselbe allen Lehrern und besonders der jüngeren Generation der Musiker und solcher Kunstfreunde, welche sich nicht bloss mit der technischen Ausführung von Tonstücken begnügen wollen, angelegentlich zu empfehlen und unser Urtheil im Ganzen — was einzelne Modificationen desselben nicht ausschliesst — da-

*) Frankfurt am Main, Druck und Verlag von H. L. Brönner. I. Band. 1. Lieferung 1863. 2. Lieferung 1864. Zusammen 290 S. gr. Fol.

hin auszusprechen, dass wir diese Harmonielehre wegen der grossen Deutlichkeit der Erklärungen und Erläuterungen und wegen des Reichthums an Beispielen, wie ihn kein einziges bis dahin erschienenes theoretisches Werk über Musik enthält, für sehr verdienstlich und ausserordentlich zweckmässig und praktisch als Unterrichtsmittel für den Lehrer und als treffliche Anleitung zum Selbststudium halten. Man kann denen, welche die Darstellung vielleicht hier und da zu gedehnt finden oder sonst Ausstellungen daran zu machen haben, mit vollem Rechte entgegnen: „Was der Text nicht lehrt, das lehren die Beispiele" — und das ist im Grunde doch die Hauptsache. Auch müssen wir, wenn wir die Wahl haben zwischen einer theoretisch-speculativ-philosophisch-ästhetisch-poetischen Compositionslehre und einer in klarem Stil abgefassten, auf Thatsachen und zahlreiche Muster-Beispiele begründeten Theorie für den Unterricht und die Ausbildung der Schüler der Tonkunst zu vollständigem musicalischen Wissen ganz entschieden der letzteren den Vorzug geben, ja, sie ganz besonders willkommen heissen als Gegenmittel gegen die überhand nehmende Oberflächlichkeit auf der einen und Schwärmerei in Accorden und formlosen Gebilden auf der anderen Seite. Denn unter Musikern von reifem Urtheile ist es keine Frage mehr, dass manche berühmte Compositionslehren der Neueren gar viel Schuld an dem Zutagekommen der musicalischen Verirrungen der Zeit tragen.

Der Inhalt des vorliegenden ersten Theiles zerfällt in 22 Capitel. I. Von den Intervallen. 4 Abschnitte. II. Von dem Dreiklang, dessen Umkehrungen u. s. w., nebst Bezifferung. 4 Abschnitte. III. Von der harmonischen Verbindung der sieben Dreiklänge der Tonleiter. 7 Abschnitte. IV. Von dem Septimen-Accorde. 6 Abschnitte. V. Herleitung der Accorde aus den Gesetzen der Akustik. VI. *Dur-* und *Moll-*Tonarten. 3 Abschnitte. VII. Von Cadenzen und Schlüssen. 8 Abschnitte. VIII. Mehrdeutigkeit des Dreiklangs. 2 Abschnitte. IX. Mehrdeutigkeit des Septimen-Accords. 2 Abschnitte. X. Enharmonische Mehrdeutigkeit. 5 Abschnitte. XI. Auflösungen der Septimen-Accorde. 4 Abschnitte. XII. Nonen-Accorde. 15 Abschnitte. XIII. Undecimen-Accorde. 11 Abschnitte. XIV. Terzdecimen-Accorde. 14 Abschnitte. XV. Von dem Vorhalte und dem Vorschlage. 33 Abschnitte. XVI. Von den Sequenzen. 26 Abschnitte. XVII. Von dem Orgelpunkte. 2 Abschnitte. XVIII. Von den *Dur-* und *Moll-*Tonleitern. 8 Abschnitte. XIX. Von den Ausweichungen und Modulationen. 6 Abschnitte. XX. Tonarten der Griechen. 3 Abschnitte. XXI. Von den Kirchen-Tonarten. 7 Abschnitte. XXII. Von den Eigenschaften einer Choral-Melodie und ihrer Harmonisirung — mit 163 Beispielen.

Das Werk ist splendid gedruckt, Noten- und Typendruck gross, scharf und deutlich auf starkem Papier. — Schade, dass ein langes Verzeichniss von Berichtigungen nöthig geworden, welche vor dem Gebrauche zu berücksichtigen sind.

Die folgenden Theile werden vom einfachen und doppelten Contrapunkte, dem Canon, der Fuge, der Formenlehre und der Instrumentirung handeln und in Zwischenräumen von drei bis vier Monaten veröffentlicht werden. Jeder Theil kann ohne Preis-Erhöhung auch einzeln bezogen werden.

Aus New-York.

Den 10. November 1864.

Meinem Versprechen gemäss theile ich Ihnen Einiges über unsere hiesigen musicalischen Zustände mit und werde darin von Zeit zu Zeit fortfahren.

Ende October haben die Concerte der „*Philharmonic Society* von Brooklyn" wieder begonnen. Diese Gesellschaft, unstreitig die beste für Orchester-Musik in New-York und Brooklyn, wenn nicht in America überhaupt, tritt jetzt ihre achte Season an. Das Unternehmen geht von den angesehensten Kaufleuten in Brooklyn aus: sie haben ein vollständiges Orchester von sechszig Musikern und den Dirigenten desselben fest angestellt, während in den meisten anderen Städten hier zu Lande das Orchester gewöhnlich nur zu gewissen Aufführungen an diesem oder jenem Tage zusammengebracht wird; ferner berufen sie ausgezeichnete Solisten für Gesang und Instrumental-Musik, gerade so wie die grösseren Concert-Institute in Deutschland, und honoriren sie besser, als diese. Dadurch wird das gebildete Publicum an gute Musik im Abonnement gewöhnt und lernt den Humbug herumreisender Virtuosen und Impresarios und die stümperhafte Concertgeberei von Halb- oder Viertels-Virtuosen nach Verdienst würdigen. Dirigent der Concerte dieses philharmonischen Vereins ist Herr Theodor Eisfeld, welcher, früher Capellmeister am Hoftheater zu Wiesbaden, in diesen Tagen, kurz nach seiner Rückkehr von einer Reise nach Deutschland, den Charakter als Hof-Capellmeister Sr. Hoheit des Herzogs von Nassau erhalten hat. Das Orchester zählt 20 Violinen, 8 Bratschen, 6 Violoncelle und 6 Contrabässe nebst vollständiger Besetzung der Blas-Instrumente (4 Hörner, 3 Posaunen und 1 Tuba). Sämmtliche Musiker sind mit einer oder zwei Ausnahmen Deutsche. Der Vorstand des Vereins ist nach americanischer Weise zahlreich: er besteht aus einem Präsidenten, zwei Vice-Präsidenten, einem Schatzmeister, einem Secretär und

zwanzig Mitgliedern des *Executive Committee*, die alle namentlich auf dem Programm figuriren. Das ist republicanisch, aber gewiss erträglicher, als die Aufzählung der Patronagen von Herzogen und Herzoginnen, Marquis und Marquisen, Grafen u. s. w. u. s. w. auf den Concertzetteln in London.

Das Eröffnungs-Concert am 29. October brachte im ersten Theile Beethoven's Pastoral-Sinfonie, Arie *Che farò senza Euridice* von Gluck (Miss Adelaide Phillips), Solo für Cornet à Piston (Herr L. Schreiber); im zweiten Theile Berlioz' Ouverture zu König Lear (zum ersten Male), Lied ohne Worte (neu) für Cornet (Herr Schreiber), Rossini's *Una voce poco fà* (Miss Phillips), Ouverture zur Maritana (zum ersten Male) von W. V. Wallace. — Am Schlusse enthält das Programm die Bemerkung [die auch an manchen Orten in Deutschland und besonders in Paris nöthig wäre!]: „Um Störung zu vermeiden, werden die Personen, welche den Saal vor Ende des Concertes zu verlassen wünschen, ersucht, dies vor dem Anfange der letzten Ouverture zu thun."

Das Orchester zeigte sich als ein selbst strengen Forderungen ganz genügendes; ich wünschte, dass Sie einmal hier eine Sinfonie hören könnten, Sie würden Sich gewiss wundern, dass in America so gut gespielt wird.

Miss Adelaide Phillips ist eine ausgezeichnete, aus Boston gebürtige und in Italien ausgebildete Sängerin. Ihre Stimme, Alt und Mezzo-Sopran umfassend, mit einem Umfange vom tiefen *g* bis zweigestrichenen *h*, ist schön, kräftig und gleichmässig, die Intonation untadelhaft und die Coloratur correct und perlend. Herrn Schreiber kennen Sie in Köln und am Rheine ganz gut: er bläst jetzt ganz ausgezeichnet und ist, seitdem König in London gestorben ist, gewiss der beste jetzt lebende Trompeten- und Cornetbläser. Sie würden auch in seinen Compositionen einen grossen Fortschritt bemerken, sie sind brillant und wirkungsvoll und gut instrumentirt.

Sie werden in dem Programm eine gewisse Einheit oder innerlich passende Zusammenstellung der auszuführenden Compositionen vermissen, welche bei den meisten Concert-Anstalten in Deutschland sichtbar ist: allein das geht hier noch nicht, man will für Jeden etwas haben, und je mehr Nationen an einem Abende vertreten sind, desto willkommener ist das Programm.

Der Saal war übrigens durch ein glänzendes Publicum gedrängt gefüllt. Die americanischen Damen entfalten in diesen Concerten einen Luxus, wie man ihn kaum in der italiänischen Oper in Paris antrifft, aber die kostbaren Trachten und der Schmuck von Gold und Edelsteinen werden hier durch die Schönheiten erhöht, die man in grosser Anzahl sieht. Das Publicum wohnt hier auch den Proben bei, was zu den Rechten der Abonnenten gehört, ist aber in den Aufführungen trotzdem oder vielleicht gerade desshalb sehr aufmerksam und höchst dankbar.

Allem Anscheine nach wird die Season für die Tonkunst eine sehr gute werden, trotz Aushebungen von Hunderttausenden und Schulden von Millionen. Ich habe noch keinen von den vielen deutschen Musikern, die hier leben, gesprochen, der nicht sehr beschäftigt wäre und noch besser bezahlt würde, als früher. Bis jetzt hat der Krieg uns hier im Norden, was die Theilnahme an Vergnügungen und den Aufwand dafür betrifft, noch nichts geschadet.

F.

Stadttheater zu Frankfurt am Main.

Vom 1. November 1863 bis 31. October 1864.

In dem abgelaufenen Theaterjahre fanden 349 Vorstellungen Statt. Davon waren 291 im Abonnement und 58 ausser Abonnement, so dass die resp. Abonnenten — da das Jahres-Abonnement nur 250 Vorstellungen bezeichnet — 41 Vorstellungen mehr erhielten.

An den 349 Theaterabenden wurden gegeben: 142 verschiedene Stücke (26 Trauerspiele und Dramen, 34 Schauspiele, 82 Lustspiele), 39 verschiedene Opern, 5 verschiedene Operetten, 21 verschiedene Singspiele und Possen.

Von den Stücken wurden 22 zum ersten Male und 23 neu einstudirt gegeben. Von den Opern wurde eine zum ersten Male und acht neu einstudirt gegeben. Von den Operetten wurden drei, von den Singspielen und Gesangspossen eine zum ersten Male und drei neu einstudirt gegeben.

Die sämmtlichen Vorstellungen umfassen: 127 Opern (6 von der italiänischen Opern-Gesellschaft des Herrn A. Ronzi), 27 Operetten, 42 Singspiele und Possen, 43 Trauerspiele und Dramen, 63 Schauspiele, 160 Lustspiele. (1 Drama, 6 Schauspiele und 5 Lustspiele von der pariser Schauspieler-Gesellschaft des Herrn Rousseaux unter Mitwirkung des Herrn Laferrière.)

Zum ersten Male wurden aufgeführt: 1. In der Oper: „So machen's Alle" (*Così fan tutte*), komische Oper in 2 Acten von W. A. Mozart. Neue Bearbeitung von Eduard Devrient. Die Recitative arrangirt von Wilhelm Kalliwoda. 2. In der Operette: „Das Pensionat", komische Operette in 2 Acten, Musik von Franz Suppé. — „Herr und Madame Denis", komische Operette in 1 Act, nach dem Französischen von G. Ernst, Musik von J. Offenbach. — „Flotte Bursche", komische Operette in 1 Act von J. Braun, Musik von Franz Suppé. 3. In der Gesangsposse: „Deutsch-

Arkadien", Posse mit Gesang in 1 Act nach Grammerstädter von Karl Juin.

Neu einstudirt wurden: 1. In der Oper: Don Pasquale; Rigoletto; Je toller, je besser; Der schwarze Domino; Linda von Chamounix; Semiramis; Die Montecchi und Capuletti; Oberon. 2. Im Singspiel und in der Gesangsposse: Rataplan; 's Lorle; Die Zillerthaler.

Nach den Componisten geordnet wurden gegeben:

1. An Opern: Adam: Der Postillon 6 Mal. Auber: Maurer und Schlosser 3. Der schwarze Domino 2. Beethoven: Fidelio 2. Bellini: Die Montecchi und Capuletti. Die Nachtwandlerin. Norma 2. Die Puritaner. Boieldieu: Die weisse Frau 5. Donizetti: Linda von Chamounix 3. Lucia von Lammermoor. Don Pasquale 5. Die Regimentstochter 3. Flotow: Alessandro Stradella 7. Martha 4. Gounod: Margaretha 5. Herold: Zampa 3. Kreutzer: Das Nachtlager in Granada 5. Lortzing: Die beiden Schützen 2. Czaar und Zimmermann 2. Marschner: Hans Heiling. Templer und Jüdin. Méhul: Je toller, je besser 2. Meyerbeer: Dinorah. Die Hugenotten 4. Robert der Teufel 3. Mozart: Die Hochzeit des Figaro 2. Don Juan 4. So machen's Alle (*Così fan tutte*) 7. Die Zauberflöte 4. Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor 2. Offenbach: Orpheus in der Unterwelt 6. Rossini: Der Barbier von Sevilla 3. Semiramis. Verdi: Hernani 6. Rigoletto 4. Der Troubadour 5. Weber: Der Freischütz 4. Oberon 3.

2. An Operetten: Offenbach: Fortunio's Lied 5. Herr und Madame Denis 5. Die Schwätzerin von Saragossa 9. Suppé: Flotte Bursche 5. Das Pensionat 3.

3. Singspiele und Possen von: Baumann, Belly, Berg, Friedrich, Holtei, Juin, Kalisch (Dr. Peschke 7 Mal), Langer, Nesmüller, Nestroy (Lumpacivagabundus 2), Pillwitz, Pohl (Sachsen in Preussen 5), Räder (Robert und Bertram 4), Raimund (Der Verschwender), Wages ('s Lorle).

Als Concertistin trat auf Fräulein Cathinka Phrym, Pianistin aus Athen.

Von den Gastspielen erwähnen wir u. A.: Frau Fabbri vom k. k. Hof-Operntheater zu Wien (wurde engagirt). Fräulein Artôt, Fräulein G. Schubert, Herr Dr. Gunz vom Hoftheater zu Hannover, Herr Walter vom k. k. Hof-Operntheater zu Wien, Fräulein Stehle vom Hoftheater zu München, Herr Hrabaneck vom k. k. Hof-Operntheater zu Wien, Signora Barbara Marchisio, Signora Carlotta Marchisio, Signor Minetti. Ferner die italiänische Opern-Gesellschaft unter der Direction des Herrn A. Ronzi (Capellmeister Herr Orsini) vom kaiserlichen Theater zu Paris, und die pariser Schauspieler-Gesellschaft unter der Direction des Herrn Rousseaux und Mitwirkung des Herrn Laferrière.

An Autoren von recitirenden Schauspielen aller Gattungen kamen u. A. vor:

Bauernfeld 4 Mal, Benedix 15, Birch-Pfeiffer 10, Brachvogel 2, Deinhardstein („Der Witwer"), C. Devrient („Der Fabricant"), Dräxler-Manfred („Marie-Anna" 3), Feldmann 3, Freitag 4, Gerstäcker 3, Görner 6, Goethe 8, Grillparzer („Medea"), Gutzkow 4, Hackländer („Schuldig"), Halm 1, Hiltl 5, H. von Kleist 2, Kotzebue 3, Laube 2, Lessing 2, Malss 8 (Localpossen), von Meyern („Heinrich von Schwerin" 2), Mosenthal 4, Moser 10, von Putlitz 4, Raupach 3, Schiller 18 (dabei „Demetrius" 3 Mal), Schröder („Die Lästerschule" 2 Mal), Shakespeare 20, Tempeltey („Klytämnestra"), Töpfer 9 u. s. w.

Die Franzosen gaben 12 verschiedene Vorstellungen, darunter u. A.: *A. Ponsard: l'honneur et l'argent, Les Mémoires du Diable par Arago et Vermond, G. Sand: Le Marquis de Villemer, A. Dumas: Le joueur de Manheim, A. Dumas (fils): La Dame aux camélias* u. s. w.

Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Holland.

Die Gesellschaft hat am 18. October ihre fünfunddreissigste General-Versammlung in Amsterdam unter dem Vorsitze von Professor W. Moll und der Protocollführung ihres General-Secretärs J. P. Heije gehalten. Wir entnehmen den Verhandlungen folgende Angaben, welche auch das Ausland interessiren, theils wegen der verdienstlichen und nachahmungswürdigen allgemeinen Wirksamkeit dieses Vereins, theils wegen der Preis-Ausschreibungen desselben, bei denen auch Ausländer concurriren können.

Der Verein zählt jetzt in fünfzehn Abtheilungen, die ihren Sitz in verschiedenen holländischen Städten haben, 1653 beitragende Mitglieder, darunter 103 Künstler.

Aus dem Künstler-Fonds (jetzt 26,000 Fl. Capital) wurden im Vereinsjahre 1863—64 zehn Pensionen zur Unterstützung von sechs Künstler-Witwen und vier Künstlern gezahlt.

Die Bibliothek besitzt an 2000 musicalische Werke und Manuscripte, darunter in genügender Anzahl von Sing- und Orchesterstimmen: 33 Oratorien, 11 Messen, 26 Psalmen, 48 grössere und 63 kleinere Kirchen-Musikstücke, 28 grössere und 42 kleinere nicht geistliche Ge-

sangwerke, 50 Opern, 30 Sinfonieen und 60 Ouverturen. Alle diese Werke werden auf Verlangen an die Abtheilungen zu Studien und Aufführungen verschickt. — Im Jahre 1864 sind ferner angekauft worden: Astorga *Stabat Mater,* J. S. Bach Messe in *H-moll,* Bargiel Psalm 13, Rich. Hol Psalm 23, Mendelssohn Psalm 114, Reinecke Belsazar, Schumann Faust, Wüllner *Salve Regina* u. s. w.

Der Zustand des Vermögens ist folgender: Allgemeine Rechnung 7767 Fl. 27 Ct. — Reservefonds 49,500 Fl. — Künstlerfonds 26,000 Fl. — Musikfest-Fonds 15,800 Fl. — Für die Bibliothek sind 1863—64 verausgabt 474 Fl. 94 Ct.; für 1864—65 bestimmt 425 Fl. nebst 200 Fl. Geschenk des Königs für Ankauf altniederländischer Werke.

Aufgeführt worden sind in den verschiedenen Abtheilungen im Jahre 1863—64 Werke von André, Beethoven (7), *van Bree* (2)*), Cherubini, *Frans Coenen,* F. Eisner, Fesca, Fétis, Gade (4), *Ed. de Hartog,* Händel (6), Hahn, Haydn (4), Jaell, Kalliwoda, Klein, Lorenz, Markull, Méhul, Mendelssohn (9), Mozart (5), Overweg, Richter (2), Ries, Rietz, Rossi, Rubinstein, Schumann, *Schmitz,* Singelee, Spohr (3), Spontini, *Verhulst* (3), Vieuxtemps, Weber (4)**).

Als Preisbewerbungen für das vorige Jahr waren vier Sinfonieen eingegangen, von denen keine den Preis, aber drei ehrenvolle Erwähnung erhielten (von E. Chaine in Paris, Richard Hol in Utrecht, Joh. M. Coenen in Amsterdam).

Bis zum letzten August 1865 steht die Bewerbung um: „Historische Skizzen aus dem Gebiete der niederländischen Tonkunst im XVI. Jahrhundert" (im Geiste von Winterfeldt's „Beiträgen zur Geschichte heiliger Tonkunst") für eine Prämie von 25—200 Fl. auch für Ausländer (holländisch, deutsch, französisch) offen.

Neue Preis-Aufgaben sind:

1. Ein Verzeichniss der vornehmsten Tonkünstler und musicalischen Schriftsteller, die von der frühesten Zeit bis Anfang des XVIII. Jahrhunderts in den nördlichen Niederlanden (innerhalb der Gränzen des jetzigen Königreichs Holland) geboren sind oder gelebt haben, mit Angabe ihrer Lebens-Umstände und Werke und der Sammlungen oder Bibliotheken, wo diese gedruckt oder handschriftlich zu finden sind. Prämie 100—500 Fl.

2. Eine ausführliche Monographie über J. P. Sweelinck, geboren zu Deventer 1540, dem Begründer der deutschen Orgelschule, nebst möglichst vollständiger Angabe seiner gedruckten und handschriftlich vorhandenen Werke. Prämie je nach dem Quellenstudium 100—350 Fl.

Beide Preis-Aufgaben sind auch für ausländische Bewerber ausgeschrieben. Termin der Einsendung der letzte August 1866.

Ausserdem ist noch ein Preis für einheimische Componisten auf die beste Ouverture zu einem niederländischen oder fremden Trauerspiele ausgesetzt.

Zu dem Wettstreite, welcher für Aspiranten beiderlei Geschlechts zur Ausbildung für höheren Gesang-Unterricht ausgeschrieben war und dem Obsiegenden für die zwei ersten Jahre seiner Studien je 700, für das dritte 800 Fl. Unterstützung verschafft hätte, war keine Anmeldung eingegangen. — [Offenbar war dieses Ausschreiben eines der anerkennungswerthesten, indem es am schlagendsten eine wirkliche „Beförderung der Tonkunst" beabsichtigte und bewirken kann. Denn ehe dem Mangel an guten, künstlerisch gebildeten Gesanglehrern nicht abgeholfen wird, kann auch der Gesang bei keiner Nation gedeihen. Es ist zu bedauern, dass die Aufforderung bis jetzt vergeblich gewesen ist. Woran liegt das? An Mangel an Talenten und an Liebe zum Gesange? Oder daran, dass in Holland eben so wie in anderen Ländern Jeder, der Clavier spielt oder auch nur klimpert, sich für berufen und vollkommen geschickt hält, auch Gesang-Unterricht geben zu können? Wir möchten beinahe das letzte glauben. Wozu noch lange und gründliche Studien für einen musicalischen Unterrichtszweig machen, der ohne alle Anstrengung und Pflege auch dem unwissenden Lehrer reichlichen Gewinn bringt, wie die Erfahrung zeigt? Dieselben Leute, die einen Clavierspieler, selbst wenn er der tüchtigste wäre, auslachen würden, wenn er technischen Unterricht auf der Oboe oder der Violine gäbe, sind so blind gegen sich selbst, dass sie nicht einsehen, wie lächerlich ihr eigenes Beginnen ist, die Behandlung des schwierigsten Instrumentes von der Welt, der menschlichen Stimme, lehren zu wollen, ohne dieses Instrument genau zu kennen, geschweige denn im Stande zu sein, es in Theorie und Praxis selbst geschickt zu handhaben!]

Ferner hat die Versammlung beschlossen, den Versuch zur Abhaltung eines jährlichen zweitägigen Musikfestes zu machen und dazu 3500 Fl. ausgesetzt. Die Aufführungen am ersten Tage sollen nur den Mitgliedern aller Abtheilungen der Gesellschaft zugänglich, am zwei-

*) Die cursiv gedruckten sind holländische Componisten.

**) Hiernach darf man aber die Concert-Programme überhaupt in Holland nicht beurtheilen, da ausser den Aufführungen durch die Abtheilungen der Gesellschaft nicht nur die grossen Städte Haag, Amsterdam, Rotterdam, Utrecht, sondern fast jede Stadt ihre besonderen Abonnements-Concerte hat, in denen in der Regel sehr gute Musik gemacht wird und für welche die bedeutendsten Virtuosen engagirt werden. Die Redaction.

ten Tage hingegen der Eintritt auch Nicht-Mitgliedern gestattet sein.

Für ein Concert, das am Abende der General-Versammlung Behufs Aufführung der gekrönten und ehrenvoll erwähnten Musikwerke veranstaltet werden soll, werden 600 Fl. bestimmt; der Ueberschuss der Einnahme soll dem Künstlerfonds zufallen.

Erwähnen wir nun noch, dass die allgemeine Casse der Gesellschaft auch an verschiedene Gesangschulen in kleineren Städten Zuschüsse zur Unterhaltung derselben bewilligt, so werden unsere Leser sich überzeugen, wie ehrenwerth das Streben dieses grossen Vereins und wie ausgebreitet seine Wirksamkeit ist.

Die Abtheilung Amsterdam hat ausserdem auch seit vorigem Jahre „Volks-Concerte" gegründet „zur Beförderung des Sinnes für classische Musik unter allen Ständen". Das erste diesjährige fand am 27. November im grossen Parksaale unter Leitung von Verhülst Statt und brachte in der ersten Abtheilung: Sinfonie in *C-moll* von N. W. Gade; Recitativ und Arie für Bass (Lysiart) aus Euryanthe von C. M. von Weber (Herr Behr aus Rotterdam); Ouverture zum Ballet „Prometheus" von Beethoven. In der zweiten Abtheilung: Sinfonie in *C* von Mozart; Arie aus Mozart's „Figaro's Hochzeit": „Dort vergiss" u. s. w. (Herr Behr); Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn. Das Programm enthielt wie gewöhnlich ausser dem deutschen Texte der Gesangstücke auch dessen metrische Uebersetzung ins Holländische durch Herrn J. P. Heije, der sich in dieser Beziehung seit Jahren grosses Verdienst erworben hat; namentlich scheint dieses Verfahren bei „Volks-Concerten" doppelt wünschenswerth, wenn sie ihren Zweck erreichen sollen.

Die künstlerische Ausschmückung des neuen Opernhauses in Wien*).

Die malerische und statuarische Ausschmückung der für den Hof, so wie für das Publicum bestimmten Räumlichkeiten des neuen Opernhauses umfassen: *a*) die Loggia, *b*) die Hauptreppe, *c*) das Foyer, *d*) den Empfangssaal Sr. Majestät, *e*) den Zuschauerraum, *f*) die Warthalle.

Die Loggia ist der bedeutsamste Theil des äusseren Façadenbaues. Als offen gedeckte Halle von aussen sichtbar, vertritt selbe in den architektonischen Gedanken dasselbe, was bei einem mächtigen Tonwerke die Ouverture. Der Raum, welchen diese gedeckte, überwölbte Halle in der Bel-Etage einnimmt, ist ebenerdig durch die Haupt-Anfahrt der Logenbesucher bedingt. Ihr Zweck ist, nebst dem monumentalen Eindrucke ihrer äusseren Erscheinung bei schöner Jahreszeit den Besuchern des Foyers als Aufenthaltsort zu dienen. Die malerische Ausschmückung *al fresco* der Gewölbejoche (deren fünf) und der Lunetten (deren fünf kleinere und zwei grosse an den abschliessenden Stirnwänden) ist unserem trefflichen Landsmanne Moriz von Schwind übertragen worden. In höchst bedeutungsvoller Weise hat Schwind die Verherrlichung unseres grossen Mozart durch eine cyklische Darstellung der „Zauberflöte" erdacht. In den fünf Bogenstellungen werden die fünf Heroen deutscher Kunstbestrebungen im Fache der Musik statuarisch dargestellt, und zwar: Mozart im Mittelfelde, Beethoven und Gluck ihm zur Seite, Haydn und Schubert neben diesen. Die abschliessenden vollen Mauerkörper der Loggia werden bekrönt durch zwei Gruppen: zwei Flügelpferde, geführt von den allegorischen Gestalten der Poesie und Musik.

Die Haupttreppe, deren Stirnwand dem Besucher beim Eintritte gegenüberliegt und deren architektonische Anordnung im reichsten Renaissance-Style erdacht ist, wird durch sieben Statuen geschmückt, die sieben schönen Künste darstellend; drei Wandbilder geben im allegorischen Sinne die Bedeutung der *Opera seria, Opera buffa* und des Ballets.

Das Foyer enthält eine gewölbte Decke, die vermöge ihrer Anordnung 14 Lunetten darbietet; unter diesen als *sopra porta* sind 14 Büsten der für Wien bedeutsamsten Musik-Componisten angebracht. In jeder Lunette wird bildlich die charakteristische Begabung des Meisters durch die in seinen Werken gebotenen Motive versinnlicht.

Der Empfangsaal Sr. Majestät erhält in Form eines an drei Wänden fortgesetzten Frieses einen durch Frescomalerei dargestellten Gedanken: die Symphonie in ihren verschiedenen charakteristischen musicalischen Abschnitten durch passende Compositionen entwickelt.

Der Zuschauerraum zerfällt nach dem Programme des zur Ausführung dieses Theiles der Ausstattung erwählten Künstlers Karl Rahl in zwei Haupttheile, die sich jedoch im Gedanken ergänzen, nämlich den Vorhang und die Decke. Die grosse Prosceniums-Oeffnung wird in Soffiten-Höhe durch ein reiches, vergoldetes Gitter abgeschlossen. In der Ornamentirung dieses der Prosceniums-Rahmung noch angehörenden architektonischen Elementes wird Apoll in der Mitte, mit der komischen und der tragischen Muse zur Seite, dargestellt. Hinter diesem stabilen Portale fällt und hebt sich der im reichen Style der Gobelins erdachte Vorhang. Auf diesem Vorhange kommen folgende, unter einander in Beziehung stehende Darstellungen vor: 1. Im

*) Aus dem „Botschafter".

Mittelstücke die allegorische Gestalt der Musik, umgeben von den vier Elementen. 2. Ueber demselben als Fries in der Umrahmung: *a*) links die Horen, den Wechsel der Jahreszeiten darstellend; *b*) in der Mitte „die Geburt der Schönheit, von den Sterblichen im fröhlichen Tanze umringt“, und *c*) rechts „die Grazien, welche allem Seienden Anmuth und Sitte verleihen“. 3. In den Flächen neben dem Mittelstücke auf einer Seite die lyrische, auf der anderen die bacchantische Musik, unter ersterem als Fries in die Umrahmung die Kriegsmusik, unter letzterem, ebenfalls als Fries, die Trauermusik. 4. In den dazwischen liegenden Ornamenten „die vier Jahreszeiten“, und zwar so, dass über der lyrischen Musik der Frühling, über der Kriegsmusik der Sommer, über der bacchantischen Musik der Herbst und über der Trauermusik der Winter zur Darstellung kommen. 5. In der Friesrahmung unter dem Mittelstücke die Tanzmusik.

Am Soffitto des Prosceniums im mittleren Bilde „die Parzen“, auf beiden Seiten „das Glück“ und die „Nemesis“.

An der Decke des Zuschauerraumes, in den acht grossen Feldern der ringförmigen architektonischen Theilung, sind die durch die Musik wachgerufenen Gefühle personificirt, und zwar: die „Begeisterung“, „Liebe“, „Andacht“, „Ergebung“, „Heiterkeit“, „Melancholie“, „Lebenslust“ und „Leidenschaft“. In den acht kleineren Feldern Genien mit hierauf bezüglichen Instrumenten. In den Ecken, die sich aus dem Anschlusse der elliptischen Form an das Soffitto des Prosceniums ergeben, steht an der Seite des Glückes „der Tag“, an der Seite der Nemesis „die Nacht“. — Die Warthalle erhält in den Lunetten, in ornamentaler Weise durchgeführt, die Namen der gefeierten Künstler, welche auf der wiener Bühne gewirkt haben.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

** **Barmen.** Am 26. November fand das zweite Abonnements-Concert unter Leitung des Musik-Directors Herrn A. Krause Statt und wurde mit Schumann's Ouverture zu „Manfred“ eröffnet. Dieses grossartige, an Beethoven hinanreichende (?) Musikstück ging bei dem Publicum ohne irgend ein sicht- oder hörbares Zeichen von Erwärmtsein dafür vorüber, ein Umstand, der entweder dem geringen Vertrautsein mit der Schumann'schen Muse von Seiten unseres Publicums, oder der nicht zweckmässigen Anordnung des Programms zuzuschreiben sein dürfte, indem man diese Ouverture nicht zur Eröffnung eines Concertes ansetzen sollte. [Sollte es nicht noch einen anderen und tieferen Grund geben, wesshalb Schumann's „Manfred“ und noch manches Andere in seinen letzten Werken das Publicum nicht anspricht? In diesem beruht die Art und Weise, wie er sein Gedachtes durch technische Mittel ausspricht, grossentheils mehr auf dem Gegentheil des Natürlichen, als auf dem Natürlichen selbst; aber das Räthselhafte in der Kunst ist nicht Sache der Zuhörer, die das Ideal des Menschlichen, nicht des Dämonischen u. s. w. im Herzen tragen. Das „In sich hinein“, was Schumann bei manchen Tonsätzen dachte und auch als Wahlspruch äusserte, ist das Gegentheil der genialen Kunstschöpfung, welche aus sich heraus geht, um die Welt zu erobern. Vergleiche Ed. Krüger über „Faust“ und „Manfred“ in Niederrh. Musik-Zeitung, Jahrg. 1862, Nr. 48, 49, 50.] —

Ferner brachte das Concert das selten gehörte *De profundis* von Gluck und zwei altdeutsche Kirchenlieder, vierstimmig von Calvisius und Prätorius gesetzt, beide historisch und harmonisch interessant; der Vortrag derselben hätte vielleicht etwas feiner sein können. — Herr Concertmeister Leopold Auer aus Düsseldorf spielte das Violin-Concert von Beethoven mit eigenen Cadenzen; trotz der virtuosen Richtung, welche auf eine eminente Technik begründet ist, wurde Herr Auer doch auch dem künstlerischen Vortrage jener grossartigen Composition gerecht und bewährte sich als einen Geiger von Gottes Gnaden. Nachher spielte er noch zwei Salonstücke von H. Wieniawski („Legende“ und *Souvenir de Moscou*) und gab auf den wiederholten stürmischen Applaus noch ein Stück von Paganini zu. — Den zweiten Theil des Concertes füllte F. Schubert's grosse *C-dur*-Sinfonie, deren schwungvolle Ausführung vielen Beifall ärntete.

Im nächsten (dritten) Abonnements-Concerte am 29. December wird Haydn's „Schöpfung“ aufgeführt und am folgenden Tage (den 30. December) als Extra-Concert wiederholt — dem Vernehmen nach zu ermässigten Eintrittspreisen, um auch den weniger bemittelten Musikfreunden Gelegenheit zu geben, sich an solch einem Werke zu erfreuen. Die Solo-Partieen werden von Fräulein Melitta Alvsleben aus Dresden, Herrn Joseph Schild aus Leipzig und Herrn Karl Hill aus Frankfurt am Main gesungen werden.

Magdeburg. Unsere Concert-Saison, wenn man die wenigen besseren, im Laufe des Winters Statt findenden Concerte so nennen darf, hat begonnen — „Loge“ und „Harmonia“ eröffneten den Reigen. Jene brachte in ihrem ersten Concerte an Orchesterstücken die *C-moll*-Sinfonie von Gade und die Athalie-Ouverture von Mendelssohn, diese eine Sinfonie in *D* von Haydn und die „Leonoren-Ouverture“ von Beethoven. In der Loge hörten wir eine junge Sängerin, Fräulein Hedwig Scheuerlein vom Conservatorium in Leipzig, die besonders in der Concert-Arie von Mendelssohn ein recht hübsches Talent erkennen liess. Der gesangliche Theil des Harmonia-Programmes wurde von Frau Louise Köster, dem Ehren-Mitgliede der königlichen Oper in Berlin, durch die Arie: „Mich verlässt der Undankbare“ aus „Don Juan“ und die grosse Arie aus „Leonore“ ausgefüllt. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wollten wir über diesen Vortrag Worte des Beifalls äussern; die ungeheuren Erfolge, die Frau Köster gerade als Leonore errungen, sprechen am deutlichsten für die eminente Leistung. In beiden Concerten debutirte ausserdem noch ein junger Clavier-Virtuose, Herr Heinrich Barth aus Potsdam. Hervorgegangen aus der Schule Hans von Bülow's, documentirte er sich als einen Spieler von ausgezeichneter Technik und durchaus gebildetem Geschmacke. Im Logen-Concerte hörten wir das *H-moll*-Concert von Hummel und die Sonnambula-Phantasie von Liszt, in der Harmonia den zweiten Satz aus dem Finale des Henselt'schen Concertes, den Marsch aus der Suite in *D* von Raff und die *G-dur*-Barcarole von Rubinstein. Wir bewunderten die durchweg tadellose Klarheit in den schwierigsten Passagen, und das Publicum belohnte einige besonders gelungene Stellen durch lauten Beifall mitten im Stück. Herr Barth scheint berufen zu sein, den bedeutendsten Clavier-Virtuosen an die Seite gestellt zu werden, und wünschen wir ihm alles Glück zu einer ehrenvollen Laufbahn. O. L.

Dresden. Am 5. November wurde dahier das fünfzigjährige Jubiläum des königlichen Kammer-Virtuosen Friedrich August

Kammer von den Mitgliedern der k. Capelle mit einem Festmahle gefeiert, an welchem auch der General-Director v. Könneritz und der Geheime Hofrath Baer nebst zahlreichen Herren und Damen Theil nahmen. Bei der vorhergegangenen Feier im Theater waren dem Jubilar das Ritterkreuz des Albrechts-Ordens von Seiten des Königs, ein prächtiger silberner Pocal von den Vorständen und Mitgliedern der k. Capelle und ein Lorberkranz nebst einer Mundtasse von Seiten des k. Hoftheaters überreicht worden. Kummer war am 1. November 1814, also schon vor dem Erscheinen Weber's in Dresden, in der Capelle angestellt worden und wird immer in der Reihe der ersten Violoncellisten genannt werden.

Das Abschieds-Concert der Ullman'schen Künstler-Gesellschaft fand am 9. November mit unvermindertem Erfolge Statt. Besonderes Interesse boten unter Anderem der Vortrag der Schumann'schen Variationen für zwei Claviere von Herrn A. Jaell und Fräulein Marie Krebs.

Der Concertmeister Edmund Singer in Stuttgart hat vom Könige von Würtemberg zu seinem 34. Geburtstage den Titel eines würtembergischen Kammer-Virtuosen erhalten.

Der Gesanglehrer und rühmlichst bekannte musicalische Schriftsteller Friedrich Schmitt, welcher seit mehreren Jahren in Leipzig thätig war, siedelt in den nächsten Wochen nach München über, wohin er als Professor des Gesang-Unterrichts an die unter Richard Wagner's Direction zu begründende königliche Opernschule berufen worden ist.

Von Albert Sowinski ist eine französische Uebersetzung der Biographie Beethoven's von Anton Schindler erschienen.

Der Pianist Tausig ist auf Empfehlung Richard Wagner's von der Frau Grossfürstin Helene von Russland als Kammer-Virtuose mit einem Jahrgehalte von 2000 S.-Rubel engagirt worden.

Flotow componirt für das Karltheater in Wien eine dreiactige komische Oper, welche im nächsten Carneval zur Aufführung kommen wird.

Basel. Hier haben am 9. October die Abonnements-Concerte begonnen. Im ersten kamen Gade's „Ossiansklänge" und Beethoven's Sinfonie in *B-dur* zur Aufführung. Ferner liess sich Herr Jean Becker, der Violin-Virtuose, hören und trug das schöne *D-moll*-Concert von Spohr unter dem lebhaftesten Beifalle vor. Die Gesangs-Partieen hatte Fräulein v. Pöllnitz aus Berlin übernommen, eine von Frau Viardot-Garcia unterrichtete, höchst talentvolle junge Dame, welche für die königliche Oper daselbst mit Unterstützung von Seiten des Hofes ausgebildet worden ist. Sie sang unter Anderem eine Arie mit Chor aus Gluck's „Iphigenie in Tauris". — In der fünften Soiree für Kammermusik wirkte Herr Becker bereitwilligst mit, indem er die erste Violine in einem Doppel-Quartette von Spohr und dem Quintette aus *C-dur* von Beethoven spielte. Ausserdem trug er das Adagio aus der vierten Sonate mit Piano von Bach vor.

Bern. Die Abonnements-Concerte begannen am 29. October. Das erste enthielt Haydn's *G-dur*-Sinfonie, die Ouverturen zum „Wasserträger" und zu „Zampa" und das Clavier-Concert aus *G-dur* von Beethoven, welches Herr Leopold Bressin spielte. Derselbe trug auch noch die Paraphrase aus der Sommernachtstraum-Musik von Liszt vor, Frau Burger-Weber Mendelssohn's Concert-Arie. Es werden für dieselben Abonnenten sieben Concerte unter der Direction des Herrn Professors Frenek und drei Soireen für Kammermusik Statt finden.

Der Componist Balfe hat England für immer verlassen und sich in Paris niedergelassen.

---

* **Arnheim,** 23. November. Unsere Cäcilia-Concerte unter Leitung des Herrn Meyroos haben am 18. d. Mts. wieder begonnen. Die leidige Mode, das erste Winter-Concert schwach zu besuchen, ist nach der zahlreichen Zuhörerschaft, die am 18. den Saal füllte, zu urtheilen, glücklicher Weise verschwunden. Die Sinfonie Nr. II von Beethoven eröffnete das Concert, wurde aber besonders in den drei ersten Sätzen nicht so gut gespielt, wie wir neulich die vierte Sinfonie von Mendelssohn von demselben Orchester ausführen hörten. Hatte es an Proben gefehlt oder störte das laute Sprechen einiger Zuhörer den Dirigenten und das Orchester? Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" ging weit besser. Wir sind dem Vorstande sehr dankbar, dass wir durch ihn in Fräulein Julie Rothenberger aus Köln eine ausgezeichnete Sängerin haben kennen lernen, bei der wir wahrlich nicht wissen, ob wir die Frische und Schönheit ihrer Stimme, die Correctheit und Feinheit des Vortrages, oder die Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit, mit welcher sie auftritt, mehr bewundern sollen. Sie sang eine Arie aus Mozart's „Figaro's Hochzeit" und mehrere Lieder, deren Krone der ausnehmend schöne Vortrag von Mozart's „Veilchen" war, wobei wir noch die treffliche Aussprache der Sängerin rühmen müssen. Auf die ganz begeisterten Beifallsbezeigungen gab sie noch Mendelssohn's „Frühlingslied" zu. — Der Violoncellist Herr D. de Lange erwarb durch den Vortrag eines Concertes und des *Souvenir de la Suisse* — beides von Servais — verdiente Anerkennung.

Brüssel. Herr Louis Brassin ist von dem hiesigen Männer-Gesangvereine Garmania zum Ehren-Mitgliede ernannt worden, bei welcher Gelegenheit der Verein ihm eine Serenade von schön ausgeführten Gesängen gebracht hat.

New-York. Unter der Leitung Anschütz' wurde das dort bisher unbekannte Oratorium Haydn's „Die Schöpfung" mit durchgreifendem Erfolge zur Aufführung gebracht. Unter den Solisten befand sich Karl Formes. Chor und Orchester bestanden aus 400 Personen, grösstentheils Deutschen. Die deutsche Oper, die unter der Direction der Herren Anschütz und Grower seit ein paar Jahren florirt, eröffnete ihre Saison mit Gounod's „Faust". Die Vorstellung war, von anständigen Kräften getragen, gut studirt und ausgestattet und befriedigte das zahlreich gekommene Publicum.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung
erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 50. **KÖLN, 10. December 1864.** **XII. Jahrgang.**

Inhalt. Scenen aus der Frithiofs-Sage. Für Solostimmen, Männerchor und Orchester in Musik gesetzt von Max Bruch. — Orgel und Orgel-Concert in Remscheid. Von L. B. — K. Th. von Küstner †. — Aus Mainz (Aufführung des „Elias". — Der rheinische Sängerverein (Preis-Ausschreiben). — Aus Münster (Händel's „Josua"). — Viertes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Soiree des Sängerbundes — Bielefeld, Concerte — Leipzig, Dilettanten-Verein u. s. w.).

Scenen aus der Frithiofs-Sage.

Für Solostimmen, Männerchor und Orchester in Musik gesetzt von Max Bruch.

Zunächst dürfte es nöthig sein, die Leser über den Text, welcher der oben genannten neuesten Composition von Max Bruch zum Grunde liegt, zu verständigen.

Die Frithiofs-Sage von Esaias Tegnér ist in Deutschland durch fünf bis sechs Uebersetzungen bekannt und als eigenthümlich schöne Dichtung, die der Geist nordischer Götter- und Heldensage durchzieht, geschätzt und geliebt. Trotz der schönen lyrischen Ergüsse, die das Gedicht enthält, ist es doch im Ganzen so episch, dass es sich gegen eine dramatische Bearbeitung als Schauspiel oder als Operntext sträubt, zumal wenn diese den ganzen Inhalt des Gedichtes und den ganzen Zeitraum, welchen die Erzählung umfasst, in dramatische Handlung verwandeln wollen. Dieses Bestreben hat zu einigen Versuchen geführt, die hauptsächlich eben dadurch erfolglos geblieben sind, dass sie den ganzen Stoff in den Rahmen eines Drama's oder einer Cantate zwängen wollten. Eine Vermischung des Epischen mit dem Lyrischen durch das Auftreten eines Erzählers hielt der Componist mit Recht ebenfalls für durchaus ungeeignet für musicalische Darstellung.

Um diese Abwege zu vermeiden, wählte er eine Zusammenstellung der Hauptmomente der ersten Hälfte der Sage, genommen aus den ersten vierzehn von den vierundzwanzig Gesängen, welche sie bei Tegnér umfasst. Daraus bildete sich eine Cantate, welche in dramatisch-lyrischer Form ein Ganzes bildet, in welchem zwei Personen: Ingeborg (Sopran), Schwester König Helge's und Gattin des alten Königs Ring, und Frithiof (Bariton), Führer eines Wikinger-Schiffes und Held der Sage — auftreten und die Chöre der Gefährten Frithiof's, der Priester des Gottes Baldur und des Volkes den Hintergrund bilden. Natürlich mussten Alle mehr oder weniger handelnd erscheinen, was Umbildungen einzelner Stellen und einige Zusätze zum Original-Texte nöthig machte.

Die Vorhandlung bis zu dem Zeitpunkte, wo Bruch's Gesangstück beginnt, geht zwar in den Hauptsachen aus dem Texte hervor, ist aber zu besserem Verständnisse des Ganzen durch ein kurzes Vorwort angedeutet.

„König Helge bewahrt seine schöne Schwester Ingeborg in Baldur's Tempel und Hain vor fremdem Blicke. Frithiof, der sie liebt und Gegenliebe findet, weiss sie dennoch dort in stiller Nacht zu sprechen. Er begehrt sie vom Könige zum Weibe. Der aber hasst ihn, weist ihn stolz zurück, und weil er den Hain Baldur's, wo er Ingeborg bei Nacht gesprochen, was Frithiof frei gesteht, entweiht habe, verbannt er ihn, bis er vom mächtigen Jarl Argantyr den verweigerten Tribut herbeischaffe. Frithiof besteigt mit seinen Wikingern sein Schiff Ellida, und Helge hofft ihn auf dieser Fahrt durch Stürme und herbeigezauberte Meerunholde zu vernichten.

„Während dessen wirbt König Ring bei Helge um Ingeborg. Helge verhöhnt ihn, worauf Ring ihm mit Heeresmacht ins Land fällt. Helge wird geschlagen, flieht und verwüstet auf der Flucht in seinem Grimm Frithiof's Haus und Hof; dann erkauft er sich den Frieden durch die Zusage von Ingeborg an Ring, entreisst ihr Frithiof's Geschenk, den Armring, den er dem Gotte Baldur weiht, und sendet sie, die sich dem Bruder als Opfer für den Frieden fügt, dem alten Könige Ring zu."

Hier beginnt das Gedicht, welches Bruch bei seiner Composition zum Text genommen. Es umfasst in sechs Scenen die Rückkehr Frithiof's von Argantyr, seine Rache an Helge und den Priestern und seine zweite Verbannung.

Die erste Scene spielt auf dem Meere. Frithiof und seine Gefährten auf dem Schiffe Ellida nahen sich dem Heimatslande. (Bariton-Solo und Chor.)

Die zweite schildert Ingeborg's Brautzug zu König Ring. Das Volk beklagt die Arme, die dem Geliebten und der Heimat entsagt. (Marsch, Chor des Volkes und Sopran-Solo.)

Die dritte Scene — Frithiof's Rache — eröffnet eine nächtliche Versammlung der Priester in Baldur's Tempel. Sie erwarten den König. Aber Frithiof dringt in den Tempel ein, in Zorn und Wuth über Helge's Verrath bedroht er die Priester, reisst den Armring Ingeborg's vom Arm des Götterbildes Baldur; dieses stürzt in die Gluth des Opferheerdes, die Flammen ergreifen Tempel und Hain; Frithiof, von den Folgen der That vernichtet, weicht dem Bannfluche der Priester und des Volkes. (Bariton-Solo, Chöre der Priester und des Volkes, welche den Brand schildern.)

Die vierte Scene ist rein lyrisch: Frithiof's und seiner Gefährten Abschied von Nordland. (Bariton-Solo und Chor.) — Eben so die fünfte: Ingeborg's Klage (Sopran-Solo).

Die sechste und letzte Scene zeigt uns Frithiof wieder auf dem Meere. Er gibt den Wikingern Satzung und Recht, das diese beschwören als kühne Schiffer und Kämpfer. Er entfaltet die Fahne des Sieges, und die Gefährten stimmen begeistert in den Normannssang ein, mit dem sie nach südlichen Zonen segeln. (Bariton-Solo und Chor.)

Dieser Text ist geschickt zusammengestellt, denn er enthält, wie man sieht, Situationen, die zu lyrisch- und dramatisch-musicalischer Darstellung geeignet sind. Herr Bruch hat sie vortrefflich benutzt: zwischen den zwei breit ausgeführten Hauptscenen — Tempelbrand und Meerfahrt nach Süden — vertreten die anderen Nummern lyrische Stimmungen, so dass durch einen Wechsel des „Strengen mit dem Zarten“ die Monotonie vermieden wird, ohne dass dadurch die Einheit des Charakters der Musik des Ganzen gestört würde.

Vielleicht könnte Mancher Manches aus Tegnér's Gedicht vermissen, das ihm geeignet zur Composition scheint, vielleicht kommen sogar einige Literaten, die, wie man das jetzt oft namentlich in den Feuilletons politischer Zeitungen lesen kann, ohne musicalische Kenntnisse über musicalische Werke schreiben, mit dem Vorwurf verletzter Pietät gegen den schwedischen Dichter herangerückt, als wenn Tegnér seine treffliche Dichtung zum Zwecke einer musicalischen Composition geschrieben hätte! Diese leidige Pedanterie, verbunden mit dem egoistischen Eigensinne unserer Dichter und Libretto-Verfasser — wiewohl wir der letzteren eigentlich gar keine besitzen —, welche jeden ihrer Verse für unsterblich und ohne Frevel an ihrem Genie für unverletzlich halten, hat in Deutschland schon manchen guten Componisten um die Frucht seiner Arbeit und den Erfolg seines Werkes gebracht, da unsere Dichter von der Nothwendigkeit des Zusammengebens des Dichters und Componisten, besonders für Opern und ähnliche Gesangwerke, keinen Begriff haben. Es bedarf also jener etwaige Vorwurf der Impietät keiner Widerlegung, wenn man den Text des Bruch'schen Frithiof als Grundlage musicalischer Composition betrachtet. Man wird finden, dass die Abschnitte des Tegnér'schen Gedichtes, welche an Handlung, an dramatischen Situationen am reichsten sind, zugleich mit denen, in welchen sich die Empfindung rein menschlicher Gefühle und Leidenschaften ausspricht, gewählt worden sind. Die ersten Gesänge der Frithiofs-Sage sind eben so wenig wie die letzten zu einer Benutzung für musicalische Zwecke geeignet. Die Schilderung von Frithiof's und Ingeborg's in zarter Jugend keimender Liebe, von König Bele's Tod und von seinen Erben, die Werbung Frithiof's, seine Fahrt zu Argantyr und die Erzählung von seinem Aufenthalte bei ihm bieten eben so wenig geeigneten Stoff für die Musik, als die letzten, die von Frithiof's Erscheinen an König Ring's Hofe, vom Tode Ring's und der Versöhnung des Helden mit Ingeborg's Bruder Halfdan u. s. w. erzählen und am Schlusse christliche Ideen in die alte Sage hineinspielen lassen.

Wir halten mithin dafür, dass Herr Bruch mit richtigem Tacte seinen Text aus den mittleren Gesängen des Tegnér'schen Gedichtes geschöpft hat. Gleich die erste Scene reisst uns mitten in die Handlung hinein, die folgenden enthalten die tragischen und entscheidenden Momente in der Geschichte von Frithiof's und Ingeborg's Liebe, und die letzten Scenen schliessen diese durch die Katastrophe des Brandes und die Meerfahrt ab, so dass der Titel des Werkes auch „Frithiof und Ingeborg“ heissen könnte.

(Schluss folgt.)

Orgel und Orgel-Concert in Remscheid.

Wir lasen neulich in einer dem Orgelbau und der Orgelmusik vorzüglich gewidmeten Zeitschrift, dass es zwar viele Orgelbauer, aber wenige Künstler in diesem Fache gebe. Das ist allerdings wahr, allein die neuere Zeit hat denn doch im Orgelbau so viele Verbesserungen ins Leben gerufen, dass man eher Ursache haben dürfte, auch für den Bau der Orgel, eben so wie für das Pianoforte, den Fortschritt anzuerkennen. Der Instrumentenbau überhaupt ist ein Kunsthandwerk, d. h. eine Fabrikthätigkeit, die zwischen Kunst und Handwerk in der Mitte steht; eben desswegen hängt das günstige Resultat derselben weder bloss von der wissenschaftlichen Lehre, noch von

der Erfahrung und Uebung, ja, sogar nicht einmal von der Verbindung beider mit einander ab, sondern es gehört dazu, wie zu der reinen Kunstthätigkeit, auch ein gewisses Etwas, welches die Natur dem Ausübenden gegeben haben muss, und das wir praktisches Genie nennen können. Die Räthsel der Akustik, dieser eigensinnigen und widerspänstigen Sphinx, vollständig zu lösen, ist der Wissenschaft noch nicht gelungen; so ausgezeichnete Fortschritte auch in Ergründung ihrer Gesetze gemacht worden sind, noch immer spottet ihr eigenthümliches Wesen beim Bau von Instrumenten, wie von Concert- und Theatersälen, der Zuversicht der Theoretiker. Trotz aller theoretischen Kenntnisse und ausdauernder Versuche der neueren Zeit bleiben dennoch die Cremoneser- und die alten Tyroler-Geigen unerreicht, und ungeachtet des ungeheuren Fortschrittes im Clavierbau kann trotz der sorgfältigsten und gleichförmigsten Ausarbeitung aller einzelnen Stücke auch die berühmteste Fabrik nicht darauf schwören, dass jedes Instrument aus ihrer Werkstätte ganz dieselben Eigenschaften an Fülle, Schönheit und Egalität des Tones habe, wie die übrigen.

Bei der Orgel kommt nun, abgesehen von dem guten Material und der genauen, sorgfältigen und eleganten Arbeit, noch ein Erforderniss hinzu, das für die Wirkung unentbehrlich ist, aber am meisten auf dem, was wir oben „praktisches Genie" nannten, beruht, das ist das so genannte Intoniren der verschiedenen Orgelstimmen. „Intoniren" heisst in der Orgelbauersprache (denn sie haben so gut eine besondere, wie die anderen Gewerke) 1) die Pfeifen zur richtigen Ansprache der verlangten Stufe der Tonleiter bringen; 2) in jeder Stimme (oder Register) die erforderliche Klangfarbe und deren Gleichheit in allen Octaven, welche das Register umfasst (z. B. den Violinklang im Principal, den Klang der gestrichenen Bässe, der verschiedenen Holz-Blasinstrumente, dann der Trompete, Posaune u. s. w.), erzeugen; 3) allen diesen Klängen einen schönen, wohllautenden Ton geben. — Die Intonation betrifft demnach bei der Orgel nicht bloss, wie beim Sänger, die Reinheit und Richtigkeit des Tonansatzes, sondern sie ist für die Orgel dasselbe, was für den Sänger die T o n b i l d u n g ist. Durch diese Andeutungen des Wesens der Orgel-Intonation dürfte auch bei dem Laien (und kein Instrument zählt in Bezug auf seine innere Einrichtung selbst unter den Musikern mehr Laien, als die Orgel) eine Vorstellung von der Schwierigkeit dieses Theiles der Kunst des Orgelbauers entstehen.

Zu diesen Bemerkungen hat uns die Revision einer neuen Orgel in der evangelischen Kirche zu Remscheid im Bergischen, die aus der Kunst-Werkstätte der G e b r ü d e r C. R u d. und R i c h. I b a c h in B a r m e n hervorgegangen ist, veranlasst.

In unseren Tagen kommt man, wenigstens in Deutschland und grösstentheils auch in Belgien und Frankreich, immer mehr von dem Luxus zurück, der früher mit der Menge von Registern getrieben wurde; man hat eingesehen, dass fünfzig, sechszig, siebenzig Stimmen im Grunde nur eine Prahlerei mit Registern war, die ungefähr denselben Werth hatte, wie eine Masse von Titeln bei hohen Häuptern oder Staatsbeamten, die das wahre Verdienst und die wahre Macht der Betreffenden nicht im Geringsten vergrössern. Nur England, in allen Dingen und auch in Kunstgegenständen mehr kolossal als schön, erfreut sich noch an 32füssigen Orgeln von unendlich vielen Stimmen, in denen die meckernde *Vox humana* und andere Absonderlichkeiten, wie Tremulant und Genossen, nicht fehlen dürfen. Die Frage, ob durch die Orgel die Erschütterung der Mauern oder der Herzen zu beabsichtigen sei, kann heutzutage nicht mehr vorkommen: die Gewitter und Stürme hat man der Atmosphäre überlassen und zieht es vor, sich von der Orgel durch den Wohllaut der einzelnen Stimmen rühren und durch diejenige Kraft des ganzen Werkes ergreifen zu lassen, welche nur so viel Macht entwickelt, als bei wirklicher Fülle und Rundung des Tones ohne Kreischen und Schmettern zu erreichen ist.

So hat denn auch das genannte Werk von I b a c h nicht mehr als fünfundzwanzig klingende Stimmen für zwei Manuale und Pedal, darunter s e c h s z e h n f ü s s i g: Bordun im Hauptmanual, Subbass, Violonbass und Posaune im Pedal, a c h t f ü s s i g: Principal, Gamba, Salicional, Lieblich Gedackt, Gemshorn, Principal- und Gedacktbass (beide letzteren im Pedal), Flötenwerke (*Flauto major*, Rohr-, und Fernflöte, *Flauto dolce*), Fagott und Oboe, Trompete; dazu die übrigen Füllstimmen in richtigem Verhältnisse. Mit diesen wenigen Mitteln hat der Erbauer eine Wirkung erreicht, welche sowohl in dem vollen Werke eine harmonische, klangreiche und imponirende zu nennen ist, als in den einzelnen Stimmen und deren verschiedenen Combinationen einen sehr lieblichen Wohllaut und eine vortreffliche Mischung der sanfteren Klangfarben offenbart. Von den Rohrwerken sind die Oboe (und Fagott) und die Trompete ganz besonders auszuzeichnen, und für alle Stimmen, namentlich auch jene des zweiten Manuals (des Positivs), ist die Intonation so gut gelungen, dass Ibach in dieser Beziehung jetzt wohl kaum seines Gleichen unter den deutschen Orgelbauern hat. Was das volle Werk betrifft, so müssen wir noch bemerken, dass wir es für einen grossen Vorzug halten (den wir schon bei vielen der letzten Orgeln Ibach's bemerkt haben), dass auch bei Ausziehung aller Register der runde und vor-

herrschend weiche Ton in voller Kraft wohllautend bleibt und durch keinerlei Art von Härte und Schärfe einzelner Stimmen sein harmonischer Klang gestört wird. Endlich dürfen wir nicht vergessen, dass diese Orgel auch den Schönheitssinn des Auges durch einen Prospect befriedigt, der zu den schönsten gehört, die wir gesehen haben, und der dem Zeichner desselben, Herrn Bau-Inspector Laur in Lennep, grosse Ehre macht. Die darin stehenden Frontpfeifen tragen durch Qualität des Materials und der Arbeit zu dem schönen Anblicke das Ihrige bei.

Schliesslich müssen wir aber hinzusetzen, dass auch nicht jedem Orgelbauer der glückliche Umstand zu Statten kommt, sein Instrument auf so treffliche Weise vorgeführt zu hören, wie dies in Remscheid nach der Revision durch Herrn J. A. van Eyken aus Elberfeld geschah. Der berühmte Organist trug auf der neuen Orgel vor: Toccata und Fuge in *D-moll* von J. S. Bach und dessen Choral-Vorspiel: „Schmücke dich, o liebe Seele"; ferner Hesse's Variationen in *A-dur*, das Largo aus Beethoven's Sonate Op. 10 Nr. 3, Mendelssohn's Sonate über den Choral „Vater unser im Himmelreich", Schumann's Abendlied, Mozart's grosse Phantasie in *F-moll* und Toccata und Fuge über *B A C H* von seiner eigenen Composition. — Das letztgenannte Werk ist eine wahrhaft bewundernswerthe Composition, die den strengsten contrapunktischen Stil, bis zu den künstlichsten Combinationen getrieben, mit einer Phantasie und einer Wirkung des Ganzen vereinigt, wie wir sie nur bei den älteren Meistern der Orgelmusik finden. Die Ausführung erfordert freilich auch einen Spieler wie van Eyken, den wir allerdings seit vielen Jahren kennen und hochschätzen, aber dessen meisterhafte Behandlung des riesigen Instrumentes uns noch nie in so glänzendem Lichte erschienen ist, als in allen den Vorträgen an jenem Nachmittage und besonders in der Ausführung der grossen Toccata und Fuge von Bach und seiner eigenen über den Namen des unsterblichen Meisters*).

L. B.

*) Bei dieser Gelegenheit empfehlen wir allen Organisten an Kirchen und denjenigen, deren Aufsicht die Orgeln in Conservatorien und Concertsälen anvertraut sind, das Heft von A. G. Ritter: Die Erhaltung und Stimmung der Orgel durch den Organisten. Erfurt und Leipzig, bei G. W. Körner. 1861. 38 S. 8 mit 4 Tafeln Abbildungen. Pr. 8 Sgr. (in Dutzend-Exemplaren 6 Sgr.). Da sich nicht ein Jeder und am wenigsten die leider immer noch schlecht gestellten Lehrer und Organisten die grösseren Werke von Töpfer, Schlimbach, Seidel und das „Lexicalische Handbuch für musicalische Kirchenbeamte" von A. G. Ritter anschaffen können, so sollten die Gemeinden und Schulbehörden das genannte Schriftchen an die Betreffenden vertheilen. Es enthält in Kürze und in fasslicher Sprache alles, was dem Organisten, der es mit seinem Instrumente gut meint, zu wissen nöthig ist, und verdeutlicht es durch Abbildungen. Nach einer kurzen Beschreibung der Orgel, die nichts Wesentliches übergeht (S. 1—17), handeln die folgenden Abschnitte von der Aufsicht über die Orgel und Verhütung der Schäden; von der Nachhülfe bei Verstimmung der Pfeifen, bei der Mechanik, bei Fehlern an den Bälgen und Canälen — Alles mit leicht zu befolgender praktischer Anleitung. Wie manche schöne Orgel würde vor Verwahrlosung geschützt, wie manche Ausgabe für Reparaturen u. s. w. den Kirchencassen erspart werden, wenn die Gemeinden die ganz unbedeutende Ausgabe für Ritter's Schriftchen nicht scheuten und dasselbe jedem Organisten in Stadt und Land einhändigten und seine Gewissenhaftigkeit in Befolgung der darin gegebenen Vorschriften ernstlich in Anspruch nähmen!

K. Th. von Küstner †.

Karl Theodor von Küstner, Doctor der Rechte, General-Intendant der königlichen Schaupiele in Berlin a. D., wurde den 26. November 1784 in Leipzig geboren, studirte daselbst und in Göttingen, erwarb die juristische Doctorwürde (1810) und machte den Feldzug von 1814 als Officier der freiwilligen Husaren mit dem Banner freiwilliger Sachsen mit. Für die Widmung seiner dramatischen Kleinigkeiten verlieh ihm der Herzog von Sachsen-Coburg 1815 den Hofraths-Titel, und 1817 übernahm er aus Liebe zur Kunst, als erster Director des stehenden Theaters in Leipzig, die Direction des Stadttheaters. Dieses erreichte unter seiner Leitung eine Blüthezeit, welche noch heute im besten Andenken steht; freilich aber machte er selbst keinen Vortheil dabei und legte endlich, durch stete Verluste gezwungen, im Jahre 1828 seine Direction nieder. Im Jahre 1830 wurde Küstner Indentant des Hoftheaters in Darmstadt, bis dasselbe 1831 aufhörte; in gleicher Eigenschaft nach München berufen, ging er 1833 dahin, wo er an der Hofbühne sehr segensreich wirkte, bis er 1842 einem Rufe als General-Intendant der königlichen Schauspiele in Berlin folgte. 1851 nahm er daselbst seine Entlassung und lebte theils in Berlin, theils in Leipzig, wo er am 27. October beinahe achtzigjährig verschied. Die Organisation der deutschen Bühne ist ihm grossen Dank schuldig. Er war es, der mit Holbein in Wien die Tantième für die Bühnendichter auch in Deutschland einführte; er gründete mit grosser Mühe den Bühnenverein, welcher Directoren und Künstlern die Rechte ihrer Contracte sichert, und hat sich so Denkmale gestiftet, welche ihn lange überdauern werden.

Aus Mainz.

Den 30. November 1864.

Gestern kam das Oratorium „Elias" von Mendelssohn durch den Damen-Gesangverein und die Liedertafel im Theater zum Vortheil der Armen zur Aufführung. Zwei Wahrnehmungen waren es, die uns gleich zu Anfang des Concertes angenehm überraschten: einmal das in allen Räumen gefüllte Haus, durch welches den Armen hoffentlich kein unbeträchtlicher Ueberschuss zu Theil werden wird, und dann die ziemlich ansehnlichen Kräfte, welche der Capellmeister der Liedertafel, Herr Lux, ins Treffen führte. Wir waren seither stets genöthigt, über die grosse Theilnahmlosigkeit zu klagen, welche die activen Mitglieder bei den Vereins-Concerten an den Tag legten; gestern jedoch war die Anzahl der Mitwirkenden bedeutend grösser, wie bisher. Wir zählten im Sopran 27, im Alt 16 Sängerinnen, im Tenor 25 und im Bass wohl 35 Sänger. Wenn diese Zahl auch bei Weitem noch nicht diejenige ist, welche den Kräften des Vereins entsprechen würde, so war sie doch hinreichend, die schönen Chöre des Oratoriums „Elias" zur Geltung zu bringen. Wir haben bei mehreren Gelegenheiten früher behauptet, es fehle nur Eines, um die Apathie der activen Mitglieder zu bannen, nämlich wieder einmal ein entschieden durchschlagender Erfolg. Haben wir mit dieser Ansicht Recht gehabt, dann muss es sich nun wohl zeigen: die Bedingung ist erfüllt, und wir wollen hoffen, die Folge werde auch nicht ausbleiben.

In der That, der Erfolg der gestrigen Aufführung war ein grosser, die Befriedigung der Zuhörer eine allgemeine, und die Freude derselben über den gebotenen Genuss drückte sich nach beiden Abtheilungen des Oratoriums durch einen lauten Beifallssturm aus. Die Chöre waren mit einer Sorgfalt einstudirt, die das rückhaltloseste Lob verdient; namentlich diejenigen der ersten Abtheilung wurden tadellos correct und mit feiner Schattirung gesungen, die Einsätze waren immer präcis und fest, und auch den höheren Anforderungen, die man an den Chorgesang stellen muss, wurde in mancher Beziehung genügt; es traten nicht, wie früher, einzelne Stimmen ungebührlich hervor; man war sichtlich bestrebt gewesen, eine möglichst vollendete Zusammenwirkung zu erreichen, und auch die Text-Aussprache war, wenigstens von Seiten des Männerchors, eine sehr deutliche. Die Solo-Partieen hatte man aus Sparsamkeits-Rücksichten mit einer einzigen Ausnahme (Fräulein Molnar von Darmstadt sang mit bekannter Trefflichkeit die erste Sopran-Partie) durch Vereins-Mitglieder besetzt, deren Leistungen natürlich sich der öffentlichen Besprechung entziehen. Doch kann gesagt werden, dass sie Alle ihrer Aufgabe mehr oder weniger genügten und einzelne Solonummern sich sogar lebhaften und verdienten Beifalls zu erfreuen hatten. Mit dem Orchester hatte Herr Lux in den Proben seine liebe Noth, bis es ihm gelang, auch den instrumentalen Theil des Werkes einiger Maassen würdig hinzustellen. Wann endlich wird etwas zur Hebung dieses für alle unsere musicalischen Aufführungen, seien sie im Theater oder im Concertsaale, so wichtigen Körpers geschehen! — Wir glauben, wenn die Liedertafel den „Elias" demnächst wiederholt, wird man ihr allseitig sehr dankbar dafür sein.

Der rheinische Sängerverein.

Der „rheinische Sängerverein", über dessen Gründung und bisherige Leistungen in seinen Gesammt-Concerten in Köln und Aachen unsere Zeitschrift früher berichtete (vergl. Jahrgang 1863, Nr. 38 und 41. — 1864, Nr. 38 und 39), hat durch den gegenwärtigen Vorort Crefeld (Liedertafel) dem Paragraphen des Statuts gemäss, welcher die Hälfte des Reinertrags der jährlichen Concerte zu Preis-Honoraren bestimmt, folgendes Preis-Ausschreiben erlassen:

„Der rheinische Sängerverein, bestehend aus den Vereinen: aachener Liedertafel, bonner Concordia, kölner Männer-Gesangverein, crefelder und elberfelder Liedertafel und neusser Männer-Gesangverein, eröffnet hiermit seinen Statuten gemäss einen Concurs auf die beste Concert-Composition für Männergesang und Orchester. Für dieselbe hat der Verein einen Preis von zweihundert Thalern ausgesetzt, der für den Fall zur Auszahlung gelangt, wenn die s. Z. zu ernennenden Preisrichter dieselbe als wirklich preiswürdig erklären. Die näheren Bedingungen sind folgende:

„Die Aufführung des Werkes soll nicht unter zwanzig und nicht über vierzig Minuten Zeit in Anspruch nehmen. Die Wahl des Textes, welcher selbstredend in deutscher Sprache sein muss, wird den Concurrenten anheimgegeben. Indessen ist die Parodie, die Burleske, überhaupt das Gebiet des Niedrigkomischen ausgeschlossen, eben so jede Composition, deren Aufführung eine Darstellung auf der Bühne bedingt.

„In Betreff der in dem Werke vorkommenden Soli sind Frauenstimmen statthaft.

„Das preisgekrönte Tonstück bleibt Eigenthum des Componisten; der rheinische Sängerverein behält sich jedoch ein Jahr lang nach Zuerkennung des Preises das ausschliessliche Aufführungsrecht vor.

„Die concurrirenden Tonstücke müssen spätestens am 1. März 1865 beim zeitigen Vororte des Vereins, der crefelder Liedertafel, eingelaufen sein. Dieselben sollen mit

einem Motto versehen und von einem versiegelten Couvert begleitet sein, welches äusserlich dasselbe Motto trägt und im Innern den Namen des Concurrenten enthält.

„Gleich nach dem 1. März werden die Gesammt-Vorstände der verbundenen Vereine zur Wahl der Preisrichter zusammentreten.

„Zusendungen werden an den Vorstand der crefelder Liedertafel, zu Händen des Herrn Wilh. van Kempen, erbeten.

„Crefeld, den 1. November 1864. Namens des rheinischen Sängervereins: Der Vorstand der Liedertafel von Crefeld als zeitiger Vorort.“

Aus Münster.

Den 1. December 1864.

Nach alter Sitte ist das Cäcilienfest hier am 22. und 23. November durch Concert-Aufführungen gefeiert worden. Der erste Abend brachte uns eine vortreffliche Aufführung von Händel's „Josua“ unter Leitung des Herrn Musik-Directors Grimm vor einem zahlreichen Auditorium, da auch viele Fremde aus der Umgegend anwesend waren. Das Personal in Chor und Orchester zählte 130 Mitwirkende. Das Publicum war sehr theilnehmend; die Solisten Fräulein Auguste Brenken und Francisca Schreck, die Herren Schneider aus Rotterdam und Stägemann aus Hannover wurden gleich bei ihrem Auftreten mit Applaus empfangen und ärnteten fast nach jeder Nummer reichlichen Beifall. Fräulein Brenken wurde nach der letzten Arie: „O, hätt' ich Jubal's Harfe!“ gerufen und fand auch in dem Vortrage der früheren Arien, namentlich der reizenden Frühlingsschilderung, grossen Beifall. Fräulein Schreck hat den Charakter des Othniel vortrefflich aufgefasst, ihr Vortrag des Recitativs bei Erscheinung des Engels war wunderbar schön, und die Herren Solisten blieben in ihren Leistungen nicht gegen die Damen zurück. Die ganze Aufführung war eine sehr gelungene; es herrschte dabei von Anfang bis Ende bei Mitwirkenden und Zuhörern eine musikfestliche Stimmung. Herr Grimm hatte die von Chrysander aufgefundene Schlachtmusik zum Josua, die in der neuen Händel-Ausgabe veröffentlicht ist, für volles Orchester instrumentirt, und so kam sie zum ersten Male hier in Münster zur Aufführung. Der Chor war sehr brav, wie auch das Orchester, was wiederholt durch Beifall anerkannt wurde.

Ueber das Künstler-Concert am 23. November waltete ebenfalls ein sehr guter Stern. Die Weber'sche Oberon-Ouverture und die Mendelssohn'sche zu Ruy Blas gingen sehr gut. Nach der ersteren sang Fräulein Brenken die Arie: „Ocean!“ mit vortrefflicher und bis in die kräftigste Höhe glockenreiner Stimme mit grossem Beifalle, der bei ihrem Auftreten im zweiten Theile ihr eine wahre Ovation zum Empfange bereitete. Sie sang Mendelssohn's: „Ach, um deine feuchten Schwingen“, und Taubert's: „Ich muss nun einmal singen“, was sie auf stürmischen Applaus und Dacaporuf wiederholen musste. Nächst ihr entzückten die Herren Stägemann und Schneider das Publicum durch den herrlichen Vortrag von Liedern und Balladen von Schumann und J. O. Grimm, und Frau Philippine Grimm erfreute uns im Vereine mit ihrem Gatten durch die vierhändige Clavier-Production von F. Schubert's ungarischem Rondo, so wie Herr Concertmeister A. Bargheer durch den Vortrag von Beethoven's Romanze in *G* für die Violine und von David's „Lied“ und „Am Springquell“. — Der Saal war bis in die fernsten Winkel gefüllt. X.

Viertes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn **Ferdinand Hiller.**

Dinstag, den 6. December 1864.

Der Instrumentalmusik gebührte an dem Abende des vierten Abonnements-Concertes in Bezug auf die sorgfältig studirte und demgemäss genaue und schwungvolle Ausführung der gewählten Stücke der entschiedene Vorrang vor der Gesangmusik. Weber's Ouverture zur Euryanthe, Spontini's prachtvolle Olympia-Ouverture und Bargiel's Sinfonie bewährten zur grossen Befriedigung des Publicums dieses Mal wieder dieselbe Vortrefflichkeit des Orchesters, die wir sonst stets an ihm gewohnt waren. Ferner entzückte der ausgezeichnete Vortrag des *G-moll*-Concertes für Pianoforte und Orchester von Mendelssohn durch Herrn Ernst Lübeck die Zuhörer und erwarb dem berühmten Pianisten und tüchtigen Musiker, der sich eine der ersten Stellungen unter den Pianisten in Paris errungen hat, rauschenden Applaus und Hervorruf. Herr Lübeck, von deutschen Eltern im Haag, wo sein Vater, Heinrich Lübeck, königl. Capellmeister und Director der Musikschule ist, geboren, hat sich als Musiker in Bezug auf Verständniss und Auffassung classischer Werke und auf Composition eigener Concertstücke (von denen wir im Concerte eine gar liebliche Berceuse und vortrefflich gearbeitete Variationen im Polonaisen-Tacte hörten) ganz und gar die deutsche Künstlernatur bewahrt, und bei eminenter technischer Beherrschung des Instrumentes sich einen Vortrag gebildet, der das Gediegene deutscher Ausführung mit der Feinheit und Eleganz der französischen Schule verbindet. Nachdem er einen Theil von Nordamerica, auch Mexico und Brasilien durchreist, erlangte er in Holland, in Paris und London seinen grossen Ruf, den sein Auftreten in Deutschland bestätigen und vergrössern wird. Es ist nur zu bedauern, dass ihm seine Stellung in Paris nicht erlaubt, eine grössere Kunstreise durch Deutschland zu machen; er ist zwar von hier nach Leipzig gegangen und wird dort im Gewandhaus-Concerte spielen, dann aber sogleich über Frankfurt am Main nach seiner zweiten Heimat zurückkehren. Mit seinem hervorragenden Talente vereinigt dieser Künstler eine Anspruchslosigkeit, wie man sie nicht immer bei grossen Künstlern, die von Westen kommen, findet.

Das grösste Orchesterstück des Abends war Woldemar Bargiel's Sinfonie, welche eine nicht gerade günstige Stellung im Programm hatte, was immer der Fall ist, wenn eine Sinfonie mitten zwischen anderen Concertstücken steht; aber trotzdem wurde sie durch ihren Inhalt und die gelungene Aufführung unter der Leitung des Componisten selbst sehr beifällig vom Publicum aufgenommen, welches jeden Satz mit lebhaftem Applaus begleitete. Diese erste Sinfonie des begabten und nach hohen Zielen mit Ernst, Fleiss und künstlerisch edler Gesinnung strebenden Musikers ist, wie wir schon nach ihrer ersten Aufführung im geschlossenen Kreise der musicalischen Gesellschaft in dieser Zeitung bemerkt haben, ein schöner Beweis von dem Erfolge dieses Strebens, und es will uns bedünken, als wenn sich mit diesem Werke, im Vergleiche zu den früheren Ouverturen, ein bedeutender Abschnitt in der Entwicklung des Componisten, und zwar ganz zu seinem Vortheile, kund gäbe. Dass er hier mehr wie sonst Beethoven zum Muster genommen, können wir

nur als ein günstiges Zeichen für seine Zukunft betrachten, und wenn auch Einzelheiten, wie z. B. in der Durchführung im zweiten Theile des ersten Allegro's (*C-dur*, ¾-Tact), die Arbeit mit dem halben Motive des Thema's, welches trotz der Umkehrung doch am Ende nichts weiter als Rhythmus ist und sich zu oft wiederholt, uns weniger gelungen scheinen, so offenbaren doch sowohl der erste Satz als die drei folgenden — ein trauermarschartiges Andante, ein ernstes und gravitätisch einherschreitendes Menuetto und das Finale, das sich aus einem einfachen Thema zu regem Tonleben und einem wirkungsvollen, glänzenden Schlusse entwickelt — eine musicalische Natur, welche die Keime zu lebensfähigen Schöpfungen in sich trägt und uns immer kräftigere Früchte verheisst.

Wenn uns nun der orchestrale Theil des Concertes sehr befriedigt hat, so können wir dasselbe von dem gesanglichen Theile nur mit Einschränkung sagen. Ohne dem Chor, dessen Willigkeit und Fähigkeit wir gewiss gern anerkennen, zu nahe treten zu wollen, war die Ausführung des 98. Psalms von Mendelssohn und des *Jubilate Amen* von Bruch im Ganzen lahm und, gerade heraus gesagt: unfertig, ja, in dem kurzen Solo-Quartett des Psalms hörte man nur den Sopran und ein paar Töne vom Bass, allein Alt und Tenor waren gar nicht vorhanden!

In Fräulein Aglaya Orgeni lernten wir eine Sängerin kennen, bei welcher glänzende Vorzüge das, was noch zu wünschen bleibt, bedeutend überwiegen. Die Stimme der jungen Dame, die eine noble Erscheinung ist, hat eine schöne, klangvolle Höhe, während die Mitteltöne weniger Wohllaut und Intensität haben. Wenn die Höhe zwar bei natürlicher Aussprache im *mezzo forte* am schönsten ist, indess doch auch einen stärkeren Nachdruck vertragen kann, müssen wir der jungen Künstlerin rathen, die Mitteltöne nur so zu nehmen, wie sie einmal sind, da jedes Forciren derselben sie keineswegs verschönert. Wir erwähnen dies ausdrücklich, da wir auch bei der grossen Künstlerin, deren Schülerin Fräulein Orgeni ist, bei Madame Viardot-Garcia, in denselben Tönen eine ähnliche Art der Ton-Emission bemerkt haben, die zuweilen die schöne Wirkung, wenigstens für deutsche Ohren, stört. Dagegen können wir nicht lobend genug hervorheben, was Fräulein Orgeni ihrer Meisterin in jeder anderen Hinsicht der Behandlung der Stimme und des Vortrages verdankt. Fräulein Orgeni ist eine Deutsche, aber ihre Virtuosität besteht nicht so sehr in dem seelenvollen dramatischen Ausdrucke, als in der eleganten und reizenden Vortragsweise der guten französischen Schule, welche keine grosse Stimme erfordert, aber eine sehr liebliche, höchst biegsame und bei halber Stärke dennoch durch Reinheit und Correctheit der Töne und Tonfiguren hinlänglich ausgiebige, um auch in grösseren Räumen selbst in den feinsten Nuancen vernommen zu werden. Alle diese Eigenschaften des Organs, verbunden mit einer richtigen Behandlung desselben beim Tonansatze, An- und Abschwellen, Athemholen, und mit den Vorzügen einer sehr gebildeten Technik in Trillern, Gruppetti, Passagen aller Art, hat Fräulein Orgeni durch den Vortrag der zwei Mazurka's von Chopin (mit französischem Text für Gesang eingerichtet von Frau Viardot-Garcia) auf brillante Weise entwickelt und dadurch das Publicum entzückt und zu lebhaftestem Applaus und Hervorruf begeistert.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln, 9. December. In der gestrigen Soiree des „Sängerbundes" im kleinen Gürzenichsaale spielte Fräulein Agnes Zimmermann, eine Kölnerin von Geburt, gegenwärtig in London, eine Fantasia und Fuge von J. S. Bach, zwei Compositionen von sich (ein Andante: „Auf dem Wasser" überschrieben und ein sehr hübsches Scherzo), die Sonate in *A-dur* von Gade für Pianoforte und Violine mit Herrn von Königslöw und Paganini's *La Campanella*, von Liszt für Pianoforte übertragen. Wir hatten schon in Privatkreisen das bedeutende Talent dieser noch sehr jungen Künstlerin kennen lernen, welche ihre Studien in London (für Piano bei Ernst Pauer) gemacht, dort zwei Mal den Preis in Composition und Clavierspiel, der mit einem Stipendium der König-Georgs-Stiftung verbunden ist, davongetragen hat und gegenwärtig Lehrerin an der königlichen Akademie der Musik in London ist. Augenblicklich verweilt sie einige Tage hier in ihrer Vaterstadt auf der Rückkehr von Hannover, wo sie in einem Hofconcerte sich der ehrenvollsten Auszeichnung durch den königlichen Hof zu erfreuen hatte. Ihr Clavierspiel vereinigt eine vollendete Technik, die sich besonders in der Reinlichkeit und Egalität offenbart und auch keineswegs der Kraft ermangelt, mit einem vorzüglichen Anschlage, den sie vortrefflich zu nuanciren versteht, und mit einem Vortrage, der namentlich in den Passagenstellen der Sonate und der Campanella und in ihrem eigenen Scherzo eine reizende Anmuth entfaltete. So viel sich aus den wenigen Proben, die sie davon gab, schliessen lässt, ist auch ihr Compositions-Talent nicht unbedeutend. — Der Sängerbund trug Zöllner's „Müllerlieder", Hiller's „Die Gränzen der Menschheit" und einige andere Gesänge mit verdientem Beifalle vor, und das anwesende Publicum muss ihm seinen Dank aussprechen, dass er es mit einer so trefflichen und interessanten jungen Künstlerin bekannt gemacht hat.

Bielefeld. Die durch Uebersiedelung des Herrn Musik-Directors Hoffmann erledigte Stelle eines Dirigenten unseres Musikvereins wurde im September d. J. durch Herrn Albert Hahn aus Berlin wieder besetzt. — In den beiden bis jetzt Statt gehabten Concerten kamen u. A. zur Aufführung: „Der Tages Weihe" für Chor mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Cello von Franz Schubert, „Der Glaube" von Rossini", Hymne für Frauenchor von Schubert, *Ave Maria* von Reinecke, Zigeunerleben von R. Schumann, Quartette von Reichardt und Mendelssohn. Fremde Künstler traten auf: Fräulein Schönheim, eine volle Sopranstimme, Fräulein von Jansord, liebliche Coloratursängerin, und Professor Gulsing, der bekannte Violinist. — In Vorbereitung zur Aufführung am 18. December: Hiller's „Zerstörung Jerusalems" unter Mitwirkung der Solisten: Frau van Ising, Schwester der Cruwelli, Fräulein Schönheim, Fräulein Gindele aus Braunschweig, Herrn Pirk aus Hannover. — Wir hegen die freudige Hoffnung, bei dieser Gelegenheit den berühmten Componisten hierselbst festlich begrüssen zu können.

Leipzig, 24. November. Der Dilettanten-Orchesterverein unter Leitung des Musik-Directors Herrn von Bernuth gab am 20. November vor einem eingeladenen Publicum, resp. inactiven Mitgliedern und Gästen ein recht beifällig aufgenommenes Concert, in welchem sich der genannte Dirigent wiederum als einen vortrefflichen Leiter und Bildner seiner aus verschiedenen Berufszweigen zusammengestellten Kräfte erwies. Aus dem Juristen- und Kaufmannsstande namentlich haben sich eine Menge Dilettanten zu einem vollständigen Orchester vereinigt, für dessen Regelung und recht wackeres Zusammenspiel Herrn von Bernuth die uneingeschränkteste Anerkennung gebührt. Wenn ein aus Männern von musicalischem Berufe zusammengestelltes Orchester für gute Leistungen öffentliches

Lob verdient, wie viel mehr muss sich die Anerkennung steigern, wenn von solchen Männern Tüchtiges geleistet wird, welche die Musik nur in ihren Erholungsstunden betreiben können! Und so sei denn hiermit der wackeren Ausführung von Cherubini's Anakreon-Ouverture und der *G-dur*-Sinfonie von Haydn lobend gedacht. Ausserdem wollen wir der in bezeichnetem Concerte aufgetretenen Sängerin Fräulein Schmidt für den belebten und richtig gefühlten Vortrag mehrerer Lieder von Witt, Mendelssohn und Schumann eine Aufmunterung nicht versagen; Intonation und schulgerechte Technik müssen noch sicherer bei späteren Leistungen hervortreten. Die Clavierspielerin Fräulein Hedwig Hultzsch bewährte sich in ihrer noch jugendlich frischen Erscheinung als ein vielversprechendes Talent. Eine Serenade von Mendelssohn mit Orchester-Begleitung und zwei Solostücke: „Am Abend" von Schumann und „Impromptu" von Chopin, liessen guten, vollen Ton und richtige Nuancirung wahrnehmen. Wenn sich die Technik noch vollkommener entfalten und eine grössere Uebung im öffentlichen Vortrage vorhanden sein wird, dann glauben wir von der jungen, talentvollen Dame noch recht Erhebliches erwarten zu dürfen. P.

Phil. Emanuel Bach hat ein Concert für Clavier und Streich-Instrumente hinterlassen, das bisher nur im Manuscripte vorhanden war. Frau Wilhelmine Szarvady-Clauss, die in den Besitz dieser Noten gelangte, hat sich jetzt das Verdienst erworben, die schöne Composition in einer Bearbeitung für Clavier allein zu veröffentlichen. In dieser erneuten Gestalt ist Emanuel Bach's *F-moll*-Concert bei Barth. Senff in Leipzig in einem eleganten Hefte erschienen, das sich der Beachtung der Musikfreunde durch die Namen des Componisten und der Herausgeberin von selbst empfiehlt.

Dresden. Der Professor Dr. H. Th. Rötscher in Berlin wird von Neujahr 1865 an dramaturgische Blätter in vierteljährlich erscheinenden Heften herausgeben. Dieselben werden bei C. C. Meinhold & Söhne hier in Dresden, welche auch das Shakespeare-Buch von demselben Verfasser herausgegeben und so geschmackvoll ausgestattet haben, erscheinen. Der Zweck dieser Blätter ist, durch ein würdiges wissenschaftliches Organ, gleich entfernt von Theater-Klatsch und Coterie-Wirthschaft und Geschwätz, zur Förderung und Hebung der dramatischen Poesie und ihrer Darstellung durch die Schauspielkunst mitzuwirken. Sie werden den ganzen Kreis aller auf die dramatische Poesie bezüglichen Probleme und Lebensfragen erörtern und entwickeln und dadurch sowohl dem jungen, aufstrebenden Dichter-Talente als dem Schauspieler Leiter und Führer werden. Das Bedürfniss eines solchen Organs ist allgemein. Herr Dr. Rötscher spricht sich über sein Vorhaben selbst in den Worten aus: „Meine Leistungen auf dem Gebiete der Dramaturgie und die Anerkennung, welche dieselben bei der Nation gefunden haben, geben mir den Muth und das Vertrauen zu diesem Unternehmen. Möge das Publicum diese dramaturgischen Blätter unterstützen und durch seine thätige Theilnahme dazu mitwirken, ein Organ zu schaffen und zu erhalten, welches auf unsere gesammte Cultur belebend und fördernd einzuwirken bestimmt ist."

Stuttgart. Die Aufführung des Vereins für classische Kirchenmusik, Mittwoch den 30. November, Abends 6½ Uhr, in der Leonhardskirche, brachte: 1. *Stabat mater* für acht Stimmen in zwei Chören von Palestrina; 2. Motette, sechsstimmig, von Orlando di Lasso, 1573: *Agimus tibi gratias*; 3. Zwei „*Symphoniae sacrae*" von Heinrich Schütz: *a.* für eine Bassstimme mit Orgelbegleitung, 1629: *Fili mi, Absalon*, und *b.* für 14 Stimmen in drei Chören mit sechs Solostimmen und Orgelbegleitung, 1650: „Saul, was verfolgst du mich?" 4. Recitativ und sechsstimmige Chöre mit Orgelbegleitung aus dem Oratorium „Jephtha" mit lateinischem Text von Giacomo Carissimi (geb. um 1582 zu Padua, gest. um 1673 zu Rom); 5. Präludium und Fuge (*C-dur*) für die Orgel von Joh. Sebastian Bach; 6. Aus dem 30. (31.) Psalm für drei Solostimmen mit Orgelbegleitung von Benedetto Marcello (gest. 1739 zu Brescia); 7. Krönungs-Hymne für vier- bis sechsstimmigen Chor und Soli mit Orgelbegleitung, 1727, von Georg Friedrich Händel. — Nr. 5, so wie die Begleitungen zu Nr. 3*b*, 4 und 7 wurden von Herrn Ed. Tod ausgeführt.

Se. Königl. Majestät haben Sich bewogen gefunden, dem Prof. Dr. Faisst in Anerkennung seiner ausgezeichneten Leistungen im Gebiete der Kirchenmusik, so wie der Verdienste um den musicalischen Unterricht, welche derselbe sich durch die vorzügliche Leitung der hiesigen Musikschule erworben hat, die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft zu verleihen.

Königsberg. Franz Herther's komische Oper in drei Acten: „Der Abt von St. Gallen", ist, nachdem sie in Leipzig und Berlin gegeben wurde, auch hier zur Aufführung gelangt. Das Theater-Publicum, welches für neuere Werke stets nur ein mässiges Verständniss mitbringt, zeigte leider auch bei beiden Aufführungen der oben genannten Oper wenig Theilnahme; es mag sein, dass die Musik dieser Oper für ein ungeübtes Ohr etwas zu getiftelt ist, ausserdem für eine komische Oper durchweg ein zu ernstes Gepräge hat: doch bietet sie dem Kenner viel Originelles und Interessantes, und namentlich ist im ersten Acte das Lied der Gudula, ferner das reizende Terzett: „Er schläft, er schloss die Augenlider", und im dritten Acte die Arie des Abtes von ausserordentlicher Wirkung und als besonders gelungen zu bezeichnen. Der Text, dem bekannten Bürger'schen Gedichte entnommen, ist unterhaltend genug, um selbst solche, die an der Musik weniger Genuss finden, zu entschädigen.

Wien, 26. November. K. M. v. Bocklet führte in seinem Concerte, mit welchem er von der Oeffentlichkeit Abschied nahm, seinen Sohn Heinrich und seine Schülerin Fanny Stauffer vor. Das Publicum spendete Beiden ermunternden Beifall. Der Meister selbst spielte die grosse Sonate von Franz Schubert (*Allegro vivace, Con moto, Scherzo* und *Trio, Rondo*), welches der Tondichter ihm gewidmet hat. Und in der That, er hätte sie keinem Würdigeren widmen können! Kaum wird unsere Zeit, die sich so grosser Fortschritte in der Entfaltung der Tonsprache des Claviers rühmt, einen zweiten Spieler aufzuweisen haben, der wie Bocklet in den Geist einer solchen Tondichtung einzudringen, der jeden Zug einer so interessanten und poesievollen Tondichtung so treu und prägnant wiederzugeben vermöchte! Die feine und reiche Schattirung war eine durchaus geistige, aus dem innersten Wesen des Tonwerkes geschöpfte, charakteristische — keine bloss moderne Vortragsschattirung, die nur auf die Effecte greller Licht- und Schatten-Abstufungen speculirt. Die Grazie im Vortrage des reizenden Rondo war geradezu unnachahmlich. (W. Recens.)

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 51. KÖLN, 17. December 1864. XII. Jahrgang.

Scenen aus der Frithiofs-Sage.

Für Solostimmen, Männerchor und Orchester in Musik gesetzt

von Max Bruch.

(Schluss. S. Nr. 50.)

Die Instrumental-Einleitung, ein *Allegro molto*, $^4/_4$, *C-dur*, etwa 100 Tacte lang, kündigt in durchweg lebhafter und kräftiger Bewegung, die sich wenig von der Grund-Tonart entfernt, mehr durch Rhythmus und Klangfarben, als durch Modulation den heroischen Charakter des Ganzen an und ist, zwar nicht der Form, aber in so weit wohl dem Inhalte nach ouverturenartig. Obwohl sie musicalisch nicht bedeutend ist, so hat der Componist doch dadurch, dass er sich durch den ersten Chor nicht verleiten liess, eine speciel nur zu diesem passende Einleitung zu schreiben, sondern uns gleich auf Thaten hinweist, die uns vorgeführt werden sollen, einen sehr richtigen Tact bewiesen, um so mehr, als unmittelbar darauf Frithiof in einem Recitativ der Gefahren, die er muthig bestanden, gedenkt. Erst mit der Wendung seiner Empfindung:

„Schon grüss' ich dich, o Baldur's Hain!“

und mit dem Gedanken an Ingeborg tritt die mildere Stimmung ein, die nun in einem *Arioso* (*Andante con moto, E-dur,* $^6/_8$):

„Ich folge der Winde, der himmlischen, Zug,
Ellida, beflüg'le den schäumenden Flug!“

in welches der Chor:

„Es ist so schön, wenn vom fernen Lande
Die Segel kehren zum Heimatstrande!“

eintritt, ihren Ausdruck findet. Diese Nummer spricht durch den Fluss der lieblichen Melodie, die einfache Harmonie und die sanft wogende Begleitung ungemein an und rief bei der Aufführung in Aachen sogleich lauten Applaus hervor. Es ist, als sähen wir Frithiof und die Normannen auf dem Verdeck stehen, und gewahrten, wie vom Anblicke des Heimatlandes und den Erinnerungen an alles Liebe darin das Eis um die rauhen Herzen der kühnen Seefahrer zusammenschmelze.

In der folgenden Scene veranschaulicht uns den Zug Ingeborg's und ihres Geleites zu König Ring ein Marsch (*D-dur* und *Moll*) und der Chor des Volkes, welches den Schmerz der Scheidenden kennt: „Bleich sitzt die Braut auf dem schwarzen Rosse.“ Marsch und Chor bilden gegen den Ausdruck beseligender Hoffnung im vorhergehenden einen Contrast, der durch Ingeborg's Solostimme, die in rührender Weise ihre Entsagung ausspricht, noch ergreifender wird, als er an und für sich schon ist. Besonders schön ist der Ausdruck der Solostimme von der Wendung an: „Doch Frithiof grüsset von Ingeborg! Viel trägt das Herz, bevor es bricht: Allvater richtet—ich klage nicht!“ — Damit die Wirkung aber vollkommen sei, muss der Chor am Schlusse *pianissimo* gehalten werden.

Nachdem dieses Bild vorüber gezogen, beginnt die grosse Scene des Tempelbrandes, welche drei breit ausgeführte Nummern füllt.

Die Priester Baldur's sind in Baldur's Tempel versammelt und erwarten am Opferheerde ihren König Helge. Ihr Chor: „Mittnachtsonn' auf den Bergen liegt“, ist ein schauerliches *Grave*; das sechs Tacte lang ausgehaltene hohe *b* der Violinen lässt eine ungewöhnliche Erscheinung ahnen, die dann auch mit dem siebenten Tacte im Unisono der Basssänger auf *es*, in der tiefen Tonregion vom Orchester in *Es-moll pianissimo* begleitet, eintritt. Die Tenöre setzen später ebenfalls einstimmig eine Imitation ein, so dass der ganze Chor bis zu den vier letzten Tacten nur zweistimmig ertönt, während in der zweiten Hälfte der Nummer die Saiten-Instrumente eine auch in den Bässen selbständige Figural-Begleitung in gebundenen Vierteln mit harmonischer Füllung durchführen, so dass der Sänger- und Instrumental-Chor zusammen die Textesworte: „Es ist nicht Nacht, es ist nicht Tag, es ist ein seltsam Grauen“, ganz täuschend zum Ausdrucke bringen und zugleich den

Beweis liefern, dass solche Stimmungen auch ohne dissonirende Vorhalte und ewige Synkopen durch schöne harmonische Combinationen charakterisirt werden können.

Mittlerweile ist Frithiof gelandet und dringt in den Tempel ein. Für die dramatische Gestaltung und das Verständniss der zwischen dieser und der vorigen Scene liegenden Handlung war es hier nothwendig, Frithiof und die Chöre der Priester, der Gefährten Frithiof's und des Volkes redend und handelnd einzuführen. Frithiof unterbricht die Priester:

„Nur in Hela's Nebelreich
Mögt ihr nach dem König fragen!
Seine Sterne wurden bleich —
Helge liegt erschlagen."

Die Priester:

Weh! o Frevelthat!

Frithiof:

„Still! Priester mit dem Opferstahl,
Bleiche Mondscheinfürsten!
Sonst bleibt euch nur Todeswahl,
Unsre Klingen dürsten.
Wo mein Vater ruht, meine Wiege stand,
Fand ich nur Trümmer am öden Strand —
Verkauft an den Feind meine holde Braut,
Den Armring, der Liebe Pfand, o, schaut!
Euer Gott trägt geduldig ihr Eigenthum.
Ha, Baldur! ist das dein Heldenruhm?
Wirf ab von dir die gestohlene Zier,
Der Armring, Baldur, gehört nicht dir!
Nicht für dich geschmiedet sind die Spangen,
An denen Ingeborg's Thränen hangen:
Vernichten konntest du mein Glück,
Den frechen Raub fordr' ich zurück!"

Die Priester:

Weh! er zerrt in Frevelmuth
An dem Ring — o Graus!
Ha! der Gott weicht seiner Wuth,
Stürzt sich in die Flammen,
Und des Opferheerdes Gluth
Bricht mit ihm zusammen!

Allgemeiner Chor:

Tempelbrand! Giesst Wasser aus!
Giesst das Meer darüber u. s. w.

Nach einigen Orchester-Tacten in *Es-dur*, die das Eindringen Frithiof's in den Tempel kennzeichnen, schleudert der Held in einem energischen Recitativ den Priestern die obigen Worte entgegen; dann geht die Musik zu einem leidenschaftlichen, arienmässigen Sologesange (*B-dur*) über, in welchem sich in schwungvoller Melodie die Wuth Frithiof's bis zum Frevel an dem Götterbilde steigert. Mit dem Ausrufe des Chors: „Tempelbrand!" stürzt das Volk herein, und nun entwickelt sich ein Tongemälde, in welchem allerdings dem Orchester eine grosse Rolle zugetheilt ist (*Allegro agitato ma non troppo*, $^4/_4$, Haupt-Tonart *Es-moll*), der Chor aber theils durch Unisono's, theils durch Imitationen in kräftigen Einsätzen einzelner Stimmen, dann wieder durch plötzliches Hereinbrechen vollstimmiger Accorde so mächtig und doch immer klar eingreift, dass man der Behandlung desselben grosses Lob spenden muss und der Gesammt-Eindruck des Ganzen ein gewaltiger ist. Gegen Ende trifft der Fluch und Bannspruch der Priester und des Volkes den durch die Folgen seiner That vernichteten Frithiof.

Nur seine Gefährten bleiben ihm treu. Nach einer Fermate leitet das Orchester zu einem *Andante* ($^9/_8$, in *Fis-dur*) über, das auf die Worte:

„Sonne so schön,
Steigt über Höh'n.
Die Winde säuseln
Vom Land und kräuseln
Die See zum Tanz
Im Morgenglanz" —

einen vierstimmigen Sologesang enthält, in welchem anfänglich der erste Tenor allein die Melodie führt, zu welcher dann nach und nach die drei anderen Stimmen treten. Dieser Satz bildet in Tönen einen so schönen, milden Gegensatz gegen den vorigen, wie ihn nur ein ruhiger Sonnenaufgang nach einer Nacht voll Sturm und Brand in der Natur bilden kann; er gehört zu den gelungensten des Werkes an melodischem Reiz, der durch den Gesang einer Solo-Violine, die sich wie eine Lerche erhebt, um die Sonne zu begrüssen, noch erhöht wird.

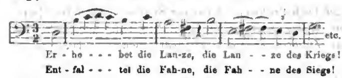
Am Schlusse gewahren die Gefährten Frithiof am Strande: „Seht, wie traurig Frithiof wallt!" — Hieran schliesst sich Frithiof's Abschiedsgesang von der Heimat, wiederum eine schöne Melodie (*Adagio*, $^4/_4$, *B-dur*) mit Harfenbegleitung, welche der Chor der Gefährten durch: „Fahr' wohl, hochhehrer Nord!" (im $^3/_4$-Tacte) unterbricht und später auch schliesst — eine Nummer, welche durch anhaltenden Beifall bei der Aufführung ebenfalls besonders ausgezeichnet wurde, und das mit Recht.

Während wir uns die Einschiffung der Wikinger denken, versetzt uns der Componist nach Ingeborg's Gemach in König Ring's Palast am Meeresufer. Wir hören „Ingeborg's Klage" (ganz nach dem Texte von Tegnér), wie sie, Frithiof's Falken auf der Schulter, an dem Teppich wirkt und über die See schaut. Die beiden ersten Strophen haben romanzenartig gleiche Melodie (*Andante*, $^2/_4$, *G-moll*) mit der eigenthümlichen Begleitung von sämmtlichen Holz-Blasinstrumenten, 2 Hörnern, Bratsche und Violoncell; die Bratsche windet in der zweiten Strophe Arabesken um die Singstimme. Mit der Anrede Ingeborg's an den „Falken" beginnt ein bewegteres Arioso ($^3/_4$ in *G-dur*) und zugleich

treten die Violinen *con sordini* und die Bässe mit ein. Auch diese Nummer bewährt wieder in hohem Grade das melodische Talent des Componisten und macht die Partie der Ingeborg zu einer sehr dankbaren, wie denn auch Fräul. Lichtmay damit in Aachen grossen Beifall ärntete.

Aber trotz des reichen Lobes, welches wir den bisher beurtheilten Nummern spenden mussten, fühlen wir uns doch gedrungen, der nun folgenden Schlussscene, welche uns Frithiof mit seinen Gefährten auf der neuen Meerfahrt zu normannischen Abenteuern darstellt, die Palme zuzuerkennen und sie als Krone des Werkes zu bezeichnen. Dieser Schlusschor — nach einem *Andante maestoso*, 4/4 in *C-moll* von 20 Tacten ein *Allegro energico* in *C-dur*, 3/2-Tact, der an zwei Stellen in 9/4 übergeht, im Ganzen 152 Tacte — erreicht durch einfache Mittel in der Vocal-Partie, d. h. durch schwungvolle Motive und deren gesteigerte ein-, zwei- und dreistimmige breite Entwicklung eine Wirkung, der sich Niemand entziehen kann, weil sie wahrhaft hinreissend ist.

Es sind drei melodische Reihen, welche diesem gediegenen Allegro zu Grunde liegen; die Worte dazu sind zweien Strophen des „Wikingerbalk" (Kriegsgesetz) überschriebenen Abschnittes aus Tegnér entlehnt. Die erste (von 18 Tacten), auch durch den Rhythmus energisch und durch eine schlagende Modulation nach *A-dur* überraschend, stimmt Frithiof an und der Chor wiederholt sie, zunächst die Bässe *unisono*, dann mit den Tenören dreistimmig; beim Schlusse in *C* tritt die Harfe ein, leitet in rauschenden Accorden nach der Dominante und begleitet allein neben einzelnen *pizzicato's* der Geigen, aber durchweg *fortissimo*, die zweite Melodie Frithiof's:



„Wir ziehen nach südlichen Zonen!" (16 Tacte.) Hierzu kommt dann noch ein kürzeres Motiv im 9/4-Tact auf die Worte: „Wenn es stürmet mit Macht, hiss' die Segel empor!" — Das Haupt-Thema bleibt die Fahnen-Melodie, in welche das charakteristische Motiv der ersten:

Auf dem Schif-fe nicht zelt'! —

zuweilen mit einem Unisono der Tenöre oder der Bässe wieder hineintönt, während das dritte Motiv mit prächtigen Modulationen nach *E* und nach *Des-dur* zu einem stürmenden Mittelsatze benutzt wird, nach welchem dann das triumphirende *C-dur* wieder einfällt und zum glänzenden Schlusse führt. Das Orchester wirkt dabei vortrefflich, namentlich bei der Sturmschilderung im Mittelsatze, wo der Componist die gewöhnlichen Wogenfiguren verschmäht und weniger das Rollen, als die Stösse der Wellen auf höchst gelungene Weise durch absteigende Bässe mit dem Rhythmus: . und durch mächtige Schläge aller Saiten-Instrumente: , malt. Eine überraschende, wir möchten sagen, ermuthigende Wirkung macht ferner die mitten im Sturme auf einmal neben dem Chor, der ganz andere Töne singt, in allen Instrumenten wieder erklingende Fahnen-Melodie.

Fragen wir uns nun, wodurch Max Bruch in dieser Composition, welche zwar zum Theil schon vor einigen Jahren angelegt, in ihrer Ausführung und jetzigen Gestalt aber erst in dem laufenden Jahre vollendet worden ist und selbst gegen die Oper „Lorelei" einen grossen Fortschritt bekundet — fragen wir, wodurch er die grosse Wirkung auf Alle, d. h. auf Musiker und Laien, erreicht hat, die sich ganz zweifellos bei jeder folgenden Aufführung wiederholen wird, so liesse sich darüber eine ganze Abhandlung schreiben, welche sich über die Grund-Eigenschaften, die ein musicalisches Kunstwerk besitzen muss, um allgemeinen Eindruck zu machen, verbreiten und dabei in scharfen Gegensatz nicht bloss gegen die Programm-Musik, sondern noch mehr gegen die Verstandes- und Augen-Musik treten müsste. Es klingt fast lächerlich, wenn wir behaupten, dass die erste Grund-Eigenschaft Wohlklang sein müsse, als wenn sich das bei der Musik nicht von selbst verstände! Leider ist dem nicht also, denn wir haben jetzt Theorieen, welche den Missklang nicht nur für erträglich, sondern sogar für nothwendig und folglich schön erklären! Doch es fehlt uns für heute der Raum, dieses Thema weiter durchzuführen, und wir fügen nur noch hinzu, dass in der Frithiofs-Sage das oberste Gesetz der Musik, das ist der Wohlklang, nirgends verletzt ist, dass ferner bei echt deutscher Melodie nicht bloss in der Erfindung langer Motive, sondern auch in deren Entwicklung und Entfaltung zu grösserem Ganzen ein natürlicher, weder durch Künstelei gehemmter, noch durch scharfe, gesuchte Accorde absichtlich rauh gemachter Guss jeden Satz gebildet hat, und dass Alles in regelmässiger Kunstform sich durch die mit grossem Talente gebrauchten Mittel der Wiederholung, Verbreiterung und harmonischen Verstärkung zu einer Steigerung gipfelt, die sowohl in den einzelnen Nummern, als namentlich im Ganzen ihren Eindruck nicht verfehlen kann.

L. B.

---

[*]

Aus Berlin.

Den 14. December 1864.

Im königlichen Opernhause setzte in der verflossenen Woche Herr Dr. Gunz sein Gastspiel als Nadori in „Jessonda" von Spohr fort; es ist nur zu bedauern, dass dieser ausgezeichnete Sänger uns immer nur auf kurze Zeit seine Gegenwart zu Theil werden lässt. Die Titelrolle wurde von Fräulein Santer mit grossem Fleisse und Verständniss gegeben; die junge Sängerin tritt immer mehr aus dem gewöhnlichen Rahmen heraus, dass sie den bedeutendsten Kräften unserer Oper in kurzer Zeit bald ebenbürtig zur Seite stehen wird, was unsere verehrliche Intendanz bereits in genügender Weise zu würdigen gewusst hat. Herr Dr. Gunz sang den Nadori in vorzüglicher Weise; an einer solchen Vorführung ist nichts mehr zu loben, denn dieselbe steht in allen Theilen vollkommen da. Herr Betz gab den Tristan sowohl im Gesange wie im Spiel wie immer in genügender Weise; ein Gleiches können wir von Fräulein Schmid sagen, welche die Amazili vertrat. Ein wenig mehr Rundung im Spiel und feinere Nuancirung im Gesange werden ihre Leistung bedeutend erhöhen. Schliesslich bemerken wir noch, dass die Chöre sehr präcis und gut waren und dass auch die ganze Ausstattung der Oper gar nichts zu wünschen übrig liess.

Am 3. December schritt bei vollem Hause „Fidelio" über unsere Hofbühne. Die Aufführung war eine sehr gute und musste wahrhaft erfreuen, indem man die Ueberzeugung gewann, dass auf unserer Hofbühne besonders Ausgezeichnetes geleistet werden kann, wenn man nur will, und dass man hier wollte, bewies die königliche Hof-Intendanz. Herr Dr. Gunz, der als Florestan in dieser Rolle zum letzten Male auftrat, erfreute das Publicum durch seinen musterhaften Vortrag. Der geschätzte Gast sang mit Empfindung, Wärme und Ausdruck und bewies aufs Neue sein bedeutendes Talent. Wie Herrn Dr. Gunz, müssen wir auch Fräulein Santer lobend erwähnen, welche durch Gesang und Spiel Ueberraschendes leistete, und man kann mit Recht dieser Dame das Zeugniss geben, dass sie sich bedeutend vervollkommnet hat. Herrn Dr. Gunz, so wie Fräulein Santer zollte das theilnehmende Publicum das gebührende Lob. In dem Arrangement trat ein gewisser Geschmack hervor, der sich besonders auch in der letzten Schlussscene vortheilhaft geltend machte.

Im „Orpheus" von Gluck wurde uns der Genuss zu Theil, in der Titelrolle Frau Jachmann-Wagner nach langer Zeit wieder bewundern zu dürfen. Der reichste Beifall lohnte die Künstlerin für ihre ausgezeichnete, unerreicht dastehende Leistung. Fräulein Santer löste ihre Aufgabe als Eurydice ebenfalls auf die beste Weise. Fräulein Gericke als Amor traf in Gesang und Spiel im Allgemeinen wenig den Charakter, antike Charaktere liegen ihrer Anschauung etwas fern fürs Erste. Die Chöre liessen Manches zu wünschen übrig, namentlich trifft der Tadel die Männerstimmen, welche öfters bei den Einsätzen schwankten.

Wie stimmen Ihre Angaben, werden Sie fragen, mit den Anklagen des berliner Publicums in C. Kossak's „Federzeichnung Nr. 106" im Feuilleton der Kölnischen Zeitung Nr. 344 vom 11. December? Herr Kossak sagt, wie ich so eben sehe: „Es ist eine traurige, aber nicht zu verschweigende Thatsache, dass Opern wie die Zauberflöte, Jessonda und selbst Fidelio selbst bei ausgezeichneter Besetzung nur noch von Kennern und Dilettanten besucht werden. Der erste Rang bleibt eine Einöde, die Logen der Aristokratie gleichen sogar Einsiedeleien, in denen irgend ein versprengter vornehmer Reisender die Abendstunden zubringt."

Das klingt recht hübsch, aber ist es auch wahr? Im Fidelio ist, was Sie auch in allen berliner Blättern lesen können, in voriger Woche das Opernhaus voll gewesen. Ueber die Aufführung der Zauberflöte kurz vorher heisst es in der „Fackel" — einem Blatte, an welchem Rötscher und andere tüchtige Männer thätigen Antheil nehmen: „— Um so angenehmer bleibt es für uns, die diesmalige Vorstellung als eine recht gute hinzustellen. Der Hauptmangel war bisher die genügende Vertretung des Tamino. Herrn Krüger, dem Inhaber dieser Rolle, gebricht es wahrlich an Stimmmaterial und Schule nicht, allein Empfindung, Ausdruck sind vorläufig für diesen Sänger noch Probleme. An seiner Statt sang Herr Dr. Gunz die Rolle, und zwar mit einer Hingebung und Seele, dass die Zuhörer ganz davon ergriffen wurden. Das schöne, wohllautende Organ des Künstlers, die geschmackvolle Art seines Vortrages, ein schlichtes Spiel gestalteten die Rolle zu einer wahrhaft trefflichen, und geizte das sehr zahlreich anwesende Publicum wahrlich mit Beifall nicht. Am meisten empfing Herr Dr. Gunz Applause nach der Arie: „„Dies Bildniss ist bezaubernd schön"", welche er wahrhaft schön und empfindungsreich sang. Wir haben es erlebt, dass sich vordem keine Hand rührte, während heute Aller Hände jubelnd in einander schlugen." — In Spohr's Jessonda war das Haus wenigstens gut besetzt. Wenn nun Berlin so viele „Kenner und Dilettanten" besitzt, dass sie das Opernhaus füllen, so möchten wir wissen, welches Publicum eigentlich Herr Kossak vermisst? Etwa das so genannte Volk? Das muss er freilich hier in der Posse suchen und nicht im Fidelio. Oder die Aristokratie? Vielleicht findet er die am zahlreichsten im Ballet.

Wir sind jedoch mit einem zahlreichen Auditorium von „Kennern und Dilettanten" sehr zufrieden, und wir glauben, auch die Kunst könne damit zufrieden sein. Sehr auffallend ist es aber, dass die oben angezogene „Federzeichnung" gerade diejenigen drei Opern-Vorstellungen als leer bezeichnet, in welchen der treffliche Tenorist Dr. Gunz aus Hannover gesungen hat (den Tamino, Nadori und Florestan), und dabei das ausgezeichnete Gastspiel des Dr. Gunz gar nicht erwähnt! Das gibt allerdings zu denken, besonders Bühnenkünstlern! G.

Nachschrift. Auch wir müssen gegen eine andere und wichtigere Behauptung Kossak's in gedachter „Federzeichnung", zumal wenn sie die Meinung des berliner Publicums vertreten soll, im Namen der Opern-Componisten protestiren. Er sagt: „Die Oper musste sich bei dem Mangel an der Darstellung werthen neueren Werken auf Wiederholungen beschränken." — „Musste"? — Und alle neueren Opernwerke „der Darstellung nicht werth"? — Uns scheint, dass das „Müssen" eines der ersten Opern-Institute in Europa sich auf etwas ganz Anderes erstrecke, als auf das Nichtbeachten der neueren Werke und auf die Voraussetzung ihrer Werthlosigkeit ohne Prüfung. Oder was heisst Herrn Kossak „der Darstellung nicht werth"? Ist dieser Ausspruch vielleicht eine Vertheidigung des Satzes: „Die Kunst geht nach Brod!" und heisst dies für die Bühnen-Verwaltung eben so viel als: „Wir dürfen nur auf die Einträglichkeit eines Werkes für die Casse sehen"? — Wenn dem also wäre, so müsste sie dem Anspruch auf den Namen einer Kunstanstalt entsagen und sich selbst zugleich tief unter viele Privat-Unternehmungen von Theatern in der Provinz stellen. Man kann also nur der Unbekanntschaft der Intendanz mit den neueren Werken die Schuld der Nichtaufführung derselben geben. Freilich ist auch dies keine ganz gültige Entschuldigung; denn wo so reichliche Staats-Unterstützung fliesst, sollten auch wohl die Kosten zu erübrigen sein, bewährte Kunstverständige nach den deutschen Städten, wo neue Opern gegeben werden, oder auch selbst nach Paris, wenn dort eine bedeutendere Neuigkeit auftaucht, zu senden. Denn, wenn wir nicht irren, so sind auch z. B. die französischen Opern „Lalla Rookh" von David, „Lara" von Maillart, „Roland in Ronceval" von Mermet in Berlin noch unbekannt. Bei den Aufführungen von Hiller's „Katakomben" in Karlsruhe, Hannover, Weimar, Wiesbaden, von Bruch's „Lorelei" in Mannheim, in Köln (11 Mal bei vollem Hause) und bei manchen anderen sind schwerlich Abgesandte von Seiten des berliner Opern-Instituts auch nur bei einer einzigen Vorstellung anwesend gewesen. Warum auch? Man richtet sich nach den absprechenden Urtheilen irgend eines berliner Literaten: „Die und die Oper ist, wie alle neueren, der Darstellung nicht werth." Warum fällt Einem doch, so oft Lessing ein:

> „Wenn Meister emsig sind und sich in Thaten zeigen,
> Wer hat so müss'ge Zeit und sitzet mühsam still,
> Dass er erst alles lern', wovon er reden will?"

G. F. Händel's Werke*).

Im Verfolg der vorigjährigen Anzeige (1863, Nr. 30) dürfen wir nicht unterlassen, die Freunde deutscher Tonkunst auf den rüstigen Fortschritt des kühn begonnenen Werkes aufmerksam zu machen. Dieser fünfte Jahrgang bringt in Lieferung 16, 17, 18 die Oratorien „Israel" und „Josua", nebst dem musicalischen Zwischenspiele (*Musical interlude*) „Die Wahl des Herakles". Von diesen dreien sind jene, die herrlichen Standbilder aus der Heroenzeit des Bundesvolkes, seit länger auch den Deutschen zugänglich gewesen: „Israel" durch Breidenstein's Clavier-Auszug, den nicht, wie viele andere, der Vorwurf leichtsinniger Entstellung trifft, „Josua" durch den Freiherrn von Mosel, wenigstens sauberer gehalten als andere von demselben wunderlichen Manne entstellte Werke, unter denen „Samson" sogar stellenweise unverständlich geworden ist, weil man dem damaligen Publicum noch nicht wagte, die stolze Grösse unseres Tondichters ungeschminkt vorzustellen. — Jene beiden Oratorien, aus der reifsten Zeit des Meisters, sind an Klarheit, Bildkräftigkeit und kühner Idealiät selbst unter Händel's Werken hervorragend und haben, wo sie neuerdings wieder vernommen sind, Erbauung und Erhebung gewirkt. Beide sind verwandt nach dem biblischen Stoffe, doch „Israel" aus den ursprünglichen Worten allein (2. Mose, C. 1—15) zusammengestellt, gleichwie „Messias", „Josua" dagegen mit moderner Rhetorik umkleidet, nicht ohne unnatürlichen Zierath, aber doch in hoch dramatischem Sinne gehalten. Händel's Darstellungsweise ist wohl eine episch-dramatische genannt worden, in dem Sinne, dass er mehr den objectiven Strom der Thatsachen malerisch vor die Seele stelle, während die Bach'sche Art, mehr innerlich bewegt darstellend, lyrisch-dramatisch sei. Die Kategorie mit Sicherheit auszumitteln, mag eben so schwierig sein, wie andere ästhetische Streitfragen zum Austrag zu bringen, unter denen z. B. die nach der Tonmalerei eine der quälenden ist. Wir untersuchen hier nicht, wie weit diese möglich oder berechtigt sei, und führen lieber dem Kenner und Liebhaber zu Gemüthe, wie eindringlich in

*) Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft. Lief. 16—18. Leipzig, Stich und Druck von Breitkopf und Härtel. 1864. Fol.

dem Oratorium „Josua" die so genannte Malerei verwandt ist an drei Stellen. Erstlich in dem Chor: „Der Jordan stand gleich Wassermauern still, und rückwärts auf zur Quelle rann der Strom" (nach Josua, C. 3, V. 16), wo der erste Satztheil in wiederholten Accorden, der andere in mildwogenden Melismen so bildhaft wirken, dass einst ein entzückter Hörer rief: „Das ist ja alles wirklich und doch mehr als wirklich!" — Zweitens in der grossen Scene von Jericho's Fall, wo eine prächtige Posaunen-Melodie und Josua's Gesang einander contrapunktiren und danach das Beben der Völker in einer unnachahmlichen, nur der Tonkunst möglichen Figur abgebildet wird. — Drittens (Jos. 10, 13): das wunderbare „Sonne, stehe still über Gibeon," wird dargestellt in einem Orgelpunkte (Halteton), den sämmtliche Posaunen, Schalmeien und Flöten im Raume von *A*—*a*² vollziehen, während über und unter dem Orgelpunkte eine Reihe kämpfender Accorde und Melodieen dahinziehen — fast 32 Tacte hindurch: ein sengender Schein über der kämpfenden Bewegung, der in solcher Wirkung keiner plastischen Malerei erreichbar wäre, weil man den Stillstand der Sonne mit Augen niemals wahrnehmen würde, da man auch ihr Fortschreiten mit Augen nicht wahrnehmen kann; hier hat die dunkele Kunst der Töne grössere Evidenz, als die helle Kunst des Lichtes*).

Die „Wahl des Herakles", das dritte Stück dieses Jahrgangs, ist ein Stück von unbestimmter Kategorie; Händel selbst nennt es *interlude* und hat es einmal als zugefügten Act zum Alexanderfeste aufgeführt. Der Text ist nicht eben hoch dramatisch gehalten, die Musik einem anderen gleichzeitigen Schauspiele früher unterlegt gewesen (s. Vorwort). Der Inhalt, den bekannten Herc. Prodicius leidlich dramatisirend, ist schon an sich nicht eben poetischen Schwunges; die musicalische Charakteristik zu beweisen, wäre eine Aufgabe für Liszt und Wagner, in symphonistischen Programmen zu lösen; denn man vernimmt zwar wohl die Hoheit der *Ἀρετή*, aber die *Ἡδονή* ist wenigstens keine zauberische Venus des Venusberges. Diese Parteilichkeit der Schilderung wird zwar Händel's Genius minder zum Vorwurfe gereichen, da die Darstellung des Helden und der Tugend desto edler gehalten ist; aber das dramatische Ringen vom Grunde bis zum Gipfel ist nicht darin, dergleichen uns im Maccabäus und Samson so mächtig ergreift. — Auch der Schluss-Chor, obzwar von durchdringender ethischer Kraft, hat doch zugleich etwas Befremdendes, indem zum Siege der Tugend ein trüber Ton hineinklingt, der sogar den ungewöhnlichen *Moll*-Schluss des Ganzen nach sich zieht. Sollte hier vielleicht der ursprünglich andere Text Auskunft geben? Wir bescheiden uns des Endurtheils, weil die tiefer liegende Frage nach Uebertragung der Tonbilder in verschiedene Texte eine noch schwebende ist, zumal das gesammte Gebiet der Musikwissenschaft jetzt im Gähren und Umwälzen begriffen, daher ausser den Grundbegriffen Vieles wankend geworden ist, was früher ausgemacht schien. Aeusserlich fest steht aber, dass die Wirkung der grossen Lebenswerke unserer Meister sich trotz aller Theoreme immer unwiderstehlicher verbreitet, ja, wie aufmerksame Kenner versichern, heute noch siegreicher, als in der Zeit ihrer Lebensblüthe. Dafür zeugt nicht so sehr die wachsende Lust an Aufführungen, als das Eindringen in die Häuser zu Genuss und Belehrung, ein Damm gegen die gegenläufigen Ströme ephemerer Kunstwerke.

So geht denn das grosse Händel-Werk einen energisch raschen Gang, wodurch es sowohl der vierzehn Jahre älteren englischen Händel-Ausgabe, als der acht Jahre zuvor gegründeten Bach-Ausgabe schon jetzt voraus gekommen ist, und zugleich eine Bürgschaft des zu erreichenden Zieles zu tragen scheint, so lange den Gründern und Leitern, Chrysander und Gervinus, ihre Kraft nicht versagt. Freilich gehört dazu auch eine wachsende Theilnahme der Abnehmer, besonders im deutschen Volke; denn die heutige ist, obwohl bisher stetig wachsend, doch noch nicht so stark, dass man ohne Sorge in die Zukunft blicken darf. Die bisherigen achtzehn Lieferungen enthalten kaum die Hälfte der Gesammtwerke Händel's, unter denen dreissig Opern und dreissig Oratorien den Kern bilden, die wir wo möglich ganz und alle besitzen müssen, um des herrlichen Meisters gründlich gewiss zu werden und eine grosse Periode unseres besten Kunstlebens lebendig zu erkennen. Sicherlich sind solche Werke, selbst wenn sie gleich anderen grossen Bauten der Deutschen unvollendet bleiben, dennoch trotz aller persönlichen Opfer und scheinbar mit Undank gelohnter Mühen nicht vergeblich, da von ihnen das ganze Kunstleben, sowohl nach der wissenschaftlichen Seite hin als durch praktische Wiederbelebung, gesunde und unvergängliche Nahrung gewinnt.

E. Krüger.

*) Vergl. über ähnliche Wirkungen eines ausgehaltenen Tones bei Mozart, Beethoven u. s. w. unsere Bemerkungen über das Scherzo der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven, Rhein. Musik-Ztg., 1851, Nr. 1, S. 285. Die Redaction.

Mozart-Stiftung.

Aus dem sechsundzwanzigsten Jahresberichte der Verwaltung der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. über das Geschäftsjahr 1863—64 heben wir Folgendes hervor:

Die im vergangenen Jahre aus der Verwaltung austretenden Herren C. Enders und Dr. med. Ponfick wurden durch das Vertrauen des Liederkranzes wieder in die Verwaltung gewählt.

Der Vermögensbestand der Stiftung war am Schlusse des vergangenen Jahres auf 43,502 Fl. 37 Kr. gestiegen. Wenngleich wir bei der heutigen Aufstellung den Ertrag des von Seiten des Liederkranzes statutenmässig zu gebenden Concertes noch nicht verzeichnen können, so hat sich doch unser Capitalbestand durch andere belangreiche Zuweisungen in erfreulichster Weise vermehrt. In erster Linie haben wir wieder unseren unermüdlich wohlwollenden Geber Herrn K. S. mit einem Geschenke von 100 Frcs. zu verzeichnen. Wenn wir in unserem vorjährigen Berichte Veranlassung hatten, hervorzuheben, wie die bei der fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier der Stiftung von hochachtbaren Persönlichkeiten gegebenen Zusagen uns genügende Bürgschaft boten, so hat vor Allen Herr Ernst Pauer von London sein Wort in der glänzendsten Weise eingelöst und bei seinem Besuche auf dem Continente am 24. Januar hier ein Concert gegeben, welches schon durch seine feine Wahl in chronologischer Reihenfolge die Kenner und Verehrer der Kunst fesselte und bei der Trefflichkeit der Ausführung allgemein entzückte. Die ausgezeichnete Unterstützung durch Fräulein Orgeni, Herrn Concertmeister Strauss und Herrn Director Gellert erwähnen wir mit Dank. Der Stiftung floss ein Netto-Ertrag von 276 Fl. 10 Kr. zu.

Der k. k. Hof-Opernsänger von Wien, Herr Gustav Walter, erklärte, dass er in der Mozart'schen „Zauberflöte" auftreten und seinen Honorar-Antheil an die Stiftung überweisen wolle. Ein gedrängt volles Haus gab Zeugniss, wie das Publicum den Künstler und dessen Absicht ehrte. Auch übernahm der Ausschuss der Theater-Actien-Gesellschaft den festgesetzten Kosten-Abzug auf eigene Rechnung, so dass die Summe von 463 Fl. in die Casse der Stiftung kam. Auch der Organe der öffentlichen Presse müssen wir dankende Erwähnung thun u. s. w.

Durch die Geschenke und den Zuwachs an Zinsen ist das Vermögen der Stiftung mit dem Ablaufe dieses Geschäftsjahres auf die Summe von 45,511 Fl. 57 Kr. angewachsen. — Noch haben wir den oben verzeichneten baaren Beiträgen eine andere Gabe anzureihen, eine aus dem Nachlasse des Lehrers Herrn Dahlhoff in Dinker bei Soest in Westfalen an die Stiftung vermachte Geige. Dieselbe ist von Kennern auf einen Werth von 100 Thalern taxirt und soll dem tüchtigsten Stipendiaten übergeben werden, der noch keine gute Geige hat.

Wenn wir nach diesen Darlegungen auf unsere Stipendiaten selber übergehen, so können wir die erfreuliche Mittheilung machen, dass Max Bruch's romantische Oper „Lorelei", die im Sommer des vorigen Jahres auf der mannheimer Bühne mit grossem Erfolg in die Oeffentlichkeit trat, inzwischen auch in Köln zu oft wiederholter, glänzender Aufführung gekommen ist und nun auf den Bühnen von Kassel, Lübeck, Rotterdam, Hamburg zur Aufführung vorbereitet wird. Von unserem nachfolgenden Stipendiaten Brambach, jetzt städtischem Musik-Director in Bonn, ist eine preisgekrönte Composition, „Velleda", bei dem in diesem Nachsommer in Aachen abgehaltenen zweiten Feste des rheinischen Sängervereins zur Aufführung gebracht worden und hat, wie sie schon von den Preisrichtern ehrend gewürdigt wurde, auch bei der Aufführung lebhafte Anerkennung gefunden.

Auch über unseren jüngsten, noch im Genusse des Stipendiums stehenden Stipendiaten Ernst Deurer können wir nur Erfreuliches berichten. Auf den Vorschlag seines bisherigen Lehrers, Herrn Vincenz Lachner in Mannheim, hat der Ausschuss Frankfurt zu dessen Aufenthalte gewählt. Hier hat Herr Capellmeister Ignaz Lachner sich bereit erklärt, Deurer's Arbeiten nachzusehen und ihm Rath und Belehrung zu ertheilen. Der Director des Cäcilien-Vereins, Herr Karl Müller, hat ihm seine reichhaltige musicalische Bibliothek zu freier Benutzung angeboten; ferner ist ihm der Zutritt zu den Opern-Vorstellungen, zu den Proben sowohl, wie zu den Aufführungen der Vereine eröffnet.

Nachdem das im vorigen Jahre erlassene Ausschreiben einer Bewerbung um das Stipendium der Stiftung ohne das erzielte Resultat geblieben war, da die Preisrichter keinen der Bewerber für würdig erklären konnten, haben wir Ende August d. J. wieder eine Bewerbung ausgeschrieben*). Zu dieser ist eine reichere Zahl von Bewerbungen, als jemals früher, und bis aus den fernsten Landen deutscher Zunge bei uns eingegangen. Allein nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ glauben wir mit voller Befriedigung auf die Anmeldungen hinweisen zu können, die — nach den beigefügten Zeugnissen und eingeholten Erkundigungen zu urtheilen — uns zu der Erwartung berechtigen, dass aus der diesmaligen Bewerbung ein Ergebniss zu Tage treten werde, welches uns volle Genugthuung bietet.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung: Dr. Ponfick, Präsident. Dr. Eckhard, Secretär. Frankfurt a. M., 30. September 1864.

---

*) S. Niederrh. Musik-Zeitung, Nr. 37.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Hamburg, 30. November. Die philharmonischen Concerte wurden den 18. November mit dem einhundert fünfundvierzigsten im Wörmer'schen Saale wieder eröffnet. Cherubini's schwierige Ouverture zu „Ali Baba", mit grosser Sicherheit und Frische gespielt, leitete den Abend mit einem Humor ein, welcher dem Auditorium nicht recht zugänglich zu werden schien. Der feierliche Name des Meisters aber dürfte uns nicht gegen die Anerkennung verschliessen, dass Cherubini mit derselben Kraft, wie er die höchsten Empfindungen erfasst, auch einer anakreontischen Heiterkeit Ausdruck zu geben weiss, die in „Ali Baba" sogar den komischen Ton nicht verschmäht. — Das Orchesterwerk, welches die zweite Hälfte des Programms ausfüllte, war Beethoven's *A-dur*-Sinfonie, von deren Sätzen der vorletzte in *F* und dann der letzte wieder in *A* besonders gelungen zum Vortrag gelangten. Die neue, tiefere Stimmung der Instrumente aber ward den Zuhörern am deutlichsten in der von Herrn Julius Stockhausen gesungenen Arie des Seneschall aus Boieldieu's „Johann von Paris" zur Wahrnehmung gebracht, die dem Künstler in dieser Lage die schönste Entfaltung seiner Mittel gestattete, während diese Nummer von den Baritonen der Theater sonst um eine Note niedriger gesungen werden muss. Schumann's reizendes Scheidelied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath", das auch Mendelssohn zu einer Volksweise gesetzt hat, bildete die Chor-Aufgabe, die auch von den Mitgliedern der Akademie tadellos gelöst ward. — Die Instrumental-Virtuosität ward durch Herrn Louis Lübeck (jüngeren Bruder des eminenten Pianisten Ernst Lübeck in Paris), Professor am leipziger Conservatorium, vertreten, dessen Cello von einer schmelzenden Tenorstimme bewohnt scheint, wie denn eben das Cantabile die Stärke des Herrn Lübeck und seine elegante Bravour gerade durch den warmen Gefühlshauch und durch eine Süsse des Klanges ausgezeichnet ist, worin er schwerlich seines Gleichen hat. Leider hat sich die neuere Composition vom Cello abgewandt und die Sorge für Concertstoff den Cellisten selbst überlassen, unter denen Servais ein besserer Spieler als Tonsetzer ist. Die Nummer von dem letzteren wirkte daher nur mangelhaft; desto klarer zeigte sich dagegen das Gesangs-Talent des Herrn Lübeck in der Cello-Nummer „Recitativ und Adagio", die er dem Concertstücke hinzufügte.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 52. KÖLN, 24. December 1864. XII. Jahrgang.

Geschichte der Musik von A. W. Ambros*).

Die Geschichte der Tonkunst wissenschaftlich darzustellen, ist ein kühnes Unternehmen, weil diese schwierigste aller Kunstgeschichten mancherlei Gaben fordert, die selten in einer Hand sind. Wer die einschlägigen Arbeiten kennt, wird bei voller Anerkennung guter Einzelheiten die Unsicherheit der Gesammt-Ergebnisse und die Niedrigkeit des Standpunktes der meisten Historien dieses Faches beklagen. Und wollen wir nicht die höchsten Forderungen anlegen, so müssen wir doch für ein universelles Werk, wie jener Titel andeutet, klare Anordnung und überzeugende Entwicklung selbst auf niederem Standpunkte fordern. In Vortheil steht die Musikgeschichte allerdings darin, dass nach einmaliger kritischer Sicherstellung antiker Kunstwerke die Kluft zwischen Original und Copie nicht so gross ist, wie z. B. bei plastischen Werken; denn ein Tonsatz, einmal richtig copirt, kann jederzeit der Anschauung genügend wiedergebracht oder doch lesend verstanden werden, während der beste Kupferstich den wirklichen Raphael und Phidias nur ungenügend abschattet. Jener Vortheil wird jedoch aufgewogen durch die Schwierigkeit, den Fortschritt der Ideen nachzuweisen, welche die Tonkunst in sich selbst und in Wechselwirkung der allgemeinen Zeit-Ideen vollzieht. Reissmann's, des Lieder-Historikers, seltsames Postulat, die Musikgeschichte als Geschichte des Tones aufzufassen, kann, einfältig verstanden, nichts Anderes bedeuten, als Geschichte der physikalisch beweisbaren, psychologisch erklärbaren Ton-Systeme. Das hierzu vorliegende umfangreiche und ziemlich durchgearbeitete Material würde aber nur den leiblichen Hintergrund bedeuten, nicht die Seele der Kunst aufschliessen; das Beste bliebe jenseits liegen, nämlich die Zeitentwicklung der Kunstformen: wie sich Rhythmus, Harmonie und Melodie selbständig und wechselwirkend aus Einheit in Mannigfaltigkeit fortbewegen, wie in und aus ihnen der Contrapunkt, die moderne Modulation, die Typen der Idealformen hervorgehen.

Das vorliegende Werk hat bei Erscheinen des ersten Theiles mehr ungünstige als beifällige Aufnahme gefunden; eine unbedingt verwerfende Recension hat Paul Marquard ergehen lassen in der Deutschen Musik-Zeitung, 1862, S. 233, worauf wir die Leser verweisen, da wir in den Grundzügen uns ihr anschliessen müssen, obwohl der jugendliche Eifer jenes Recensenten über den erheblichen Mängeln das doch vorhandene Gute übersieht, worunter wir verstehen die reichliche Mittheilung positiver Tonsätze und Melodieen, namentlich indischer und arabischer, wenn auch ungleich an Werth und Beglaubigung. Selbst die Einführung der Aethiopen und Eskimos, welche Marquard's scharfem Tadel unterliegt, ist der Sache angemessen, da ihre rhythmischen und melodischen Ansätze elementar richtig gestaltet und dem (uns) allgemein gültigen Tongeiste angemessen sind, wobei dann freilich die welthistorische Frage nicht gleichgültig ist, ob jene so genannten Wildlinge Urmenschen heissen oder vielmehr aus vollkommnerem Zustande herabgesunkene. Vielleicht wird auch Marquard's Urtheil über den jetzt erschienenen zweiten Theil milder sein, weil sich dieser auf mehr heimischem Boden bewegt, als der erste, der es lediglich mit den immer schwierigen Partieen der vorchristlichen und aussereuropäischen Musik zu thun hat. Dem ersten Theile ist folgende wunderliche Disposition vorgezeichnet:

I. Buch. Die ersten Anfänge der Tonkunst. — Die asiatische Musik.

II. Buch. Die Musik der antiken Welt. *A.* Die Völker der vorhellenischen Cultur. Aegypter. — Asiaten, Semiten.

*) I. Band, XX und 547 S. II. Band, XXVIII und 538 S. in Octav. Breslau, Leuckart. 1862. 1864. — Vergl. die Anzeigen in diesen Blättern, Jahrg. 1861, Nr. 51, und 1864, Nr. 45.

III. Buch. Die Musik der antiken Welt. *B.* Die Völker der antik-classischen Cultur. Griechen. Römer. Verfall der antiken Musik.

Diese ersichtlich verwirrte Eintheilung ist störend, doch wäre weder sie noch die philologischen und geographischen Schnitzer für sich hinreichend, das Buch zu verdammen, wenn der musicalische Inhalt überall lichtvoll und selbständig dargestellt wäre. Was sich der Verfasser vorgesetzt hat, ist eine an die allgemeine Welt- und Culturgeschichte angelehnte, gleichsam aus ihr herausgearbeitete Sondergeschichte seiner Kunst: ein grosses Unternehmen, worin Gervinus voranging, aber vielen Jüngeren mehr gefährlich, als heilbringendes Muster geworden ist. Kugler's Kunstgeschichte, die Ambros als Vorbild nennt, bleibt doch in den Schranken ihres Berufes, gibt den allgemeinen politischen und religiösen Ideen nur die Stelle eines leuchtenden Hintergrundes und zieht sie nicht mehr, als dem Verständnisse nöthig, in die Erzählung hinein. Unseres Verfassers Weise entbehrt aber solcher Ruhe und Concentration. Und wenn wir auch, um dem Verfasser überall gerecht zu werden, seine künstlerische Natur wie sein musicalisches Urtheil anerkennen, auch dankbar empfangen, was er mit staunenswerther Belesenheit aus den verschiedensten Völkern Klingendes und Singendes zusammengetragen hat: diese Anerkennung kann nicht blind machen gegen das Verfehlte, den Mangel an Kritik, Klarheit und Ordnung. Der Gang der Erzählung ist oft durch Seitensprünge verdunkelt, die Sprache breit, bald witzig schillernd und burschicos, bald langweilig und ungelenk. Bei dem imponirenden Material, das hier zusammengebracht, ist das Urtheil nicht vorsichtig genug, um Unsicheres und Beglaubtes zu unterscheiden; so z. B. sind Gaudentius und Euklides, obwohl keine verächtlichen oder entbehrlichen Zeugen, doch auch nicht als entscheidende Autoritäten mit Aristoxenus gleich zu stellen. Zudem ist ein grosser Theil des Gegebenen weniger aus den Quellen erhoben, als excerptenhaft compilirt; so namentlich ist das über die griechische Musik Gesagte fast lediglich aus O. Müller's griechischer Literatur und Bellermann's griechischen Tonleitern entlehnt und nur durch verbindende Phrasen oder Analogieen und Seitenblicke bald ausgeziert, bald ins Doppelte vergrössert, so dass dann oft die Literatur über der Musik überwiegt. Manches im Original Dunkele ist hier nicht heller geworden; unter Anderem ist das räthselhafte arabische *messel*, in Kiesewetter's Arabischer Musik S. 25 noch leidlich unklar beschrieben, hier bei Ambros, I, 88, vollends unbegreiflich; es soll ein harmonisches Tonmaass bedeuten, welches jedoch in anderer als der seit Pythagoras üblichen, in Europa und Asien anerkannten exacten Weise berechnet wird. Wir dürfen des Raumes halber nicht bei den Einzelheiten des ersten Theiles verweilen, und wollen nur noch bemerken, dass es kein günstiges Vorurtheil für die Kritik des Verfassers erweckt, wenn in der Vorrede X, XII, XIII, XVI so gar verschiedene Leute wie Weitzmann, Brendel, A. Kircher neben wirklichen Autoritäten wie Kiesewetter, Winterfeld, Jahn, Chrysander, Bellermann auf Einem Brett genannt und als Muster bezeichnet werden; auch Ugolini Thesaurus prangt noch mit seinem Schilte-Haggiborim (207), auf den Forkel grosse Stücke hält, und der doch nichts ist, als ein jüdischer Schulmeister des sechszehnten Jahrhunderts, der aus den Alexandrinern und Florentinern ins Neu-Hebräische übersetzt hat und von alttestamentlicher Musik so gut wie nichts weiss. — Auch den sehr incorrecten griechischen Druck erwähnen wir nur, weil die Correctur auch im zweiten Theile viel zu wünschen übrig lässt.

Der zweite Theil beginnt mit einer Vorrede, die ausdrücklich bittet, nicht überschlagen zu werden, weil er „andere Pfade einschlage, als der erste“ (S. IX), und weil sie einige unvermeidliche Polemik bringe, zwar nicht gegen die gefährliche Recension des oben genannten Paul Marquard, die der Verfasser nicht zu kennen den Anschein hat, sondern nur gegen Joseph Schlüter, dessen Allgemeine Geschichte der Musik (1863) zwar von künstlerischer Gesinnung zeugt und grossentheils auf Selbsterlebtem beruht, aber wissenschaftliche Ansprüche nicht erheben kann. Die günstige Beurtheilung, welche M. Carriere (S. IX) dem ersten Theile von Ambros angedeihen lässt, gründet sich wohl mehr auf den blendenden allgemeinen Eindruck, als auf nähere Einsicht des Inhalts. Wir dürfen diese Kritik der Kritik nicht übergehen, weil hier philosophische und musicalische Parteilichkeiten sich geltend machen und, wie sich später zeigen wird, auch religiöse Gegensätze hineinspielen. Die Ansicht über ältere Musik, welche darin nur eine kindliche Vorstufe der heutigen erblickt, wird nach Gebühr gegeisselt, XIV, XV; und das muss so lange geschehen, als es noch Dilettanten gibt, die Palestrina unmelodisch nennen, und Literaten, die ihre Wissenschaft aus copirten Phrasen beziehen, wie Berlioz und seine Nachtreter in Deutschland. — Die Disposition dieses zweiten Theiles ist folgende: I. Buch: Die ersten Zeiten der neuen christlichen Welt und Kunst — Der Gregorianische Gesang — Die Karolingerzeit — Hucbald, Organum — Guido, Solmisatio — Troubadours, Minstrels — Minnesinger — Volkslied. — II. Buch: Die Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges — *discantus, falso bordone* — Mensural-Musik und Contrapunkt — Wilhelm Dufay — Anton Busnoys — Zusätze — Musik-Beilagen.

Der zweite Theil ist inhaltreicher, als der erste, weil eben die christliche Musik an sich inhaltreicher und ihre schriftlichen Aufzeichnungen vollständiger sind. Wenn nun auch die Darstellung von der des ersten nicht erheblich verschieden ist, da wir auch hier durch geistreiches Funkeln, Anekdoten, willkürliche Analogieen und anderes Ueberflüssige öfter gestört als belehrt, und selbst durch die Disposition nicht jeden Ortes genügend orientirt werden: so trägt doch dieser zweite Theil weit mehr Spuren der Selbstforschung, des Selbsterlebten, und die musicalischen Beispiele sind bald anmuthig, bald belehrend selbst da, wo man an richtiger Entzifferung alter Notenschrift Zweifel hegen muss, z. B. S. 279, wo der Anfang der Entzifferung dem Facsimile 277 nicht entspricht; ferner 279, Z. 9, T. 3, verglichen mit dem Facsimile 278, Z. 7, — S. 459, wo obendrein die Nachbildung des Manuscripts vermisst wird, muss man wenigstens zugeben, dass die *As* emendirende Conjectur kunstgemäss und geistreich ist.

Die Erzählung der Zeit vor Gregor schildert den Uebergang aus dem classischen Alterthume in die neue Welt, insonderheit die Art, wie der alte Tempelgesang in der christlichen Kirche erhalten bleibt, wo dann durch Combination ergänzt wird, was am vollen Bilde fehlt; für die Kenntniss der Instrumente — die ja auch sonst dunkele Zeiten, deren Melodieen uns fehlen, erhellen hilft — werden hier ausser den Namen, die die Scriptoren bieten, Kirchenbilder, Sculpturen u. dgl. herbeigezogen, jedoch oft mit geläufiger Phantasie überkleidet, welche mehr sagt, als sie weiss. Dies gilt auch von dem anderen Capitel, über den Gregorianischen Gesang, dessen authentische Grundgestalt wir nicht kennen; denn obwohl die Kirche, nämlich die römische, noch heute behauptet, im Besitze der ursprünglichen Weise zu sein, so vermag sie das nur aus mündlicher Tradition, die im Musicalischen noch ungewisser ist, als im Poetischen und Dogmatischen, nachzuweisen, da bekanntlich das Antiphonarium S. Gregorii bei einem Brande im Vatican untergegangen und nur eine angeblich gleichlautende Copie davon in St. Gallen sich befindet, aber mit der dunkelen Neumenschrift, die noch nicht enträthselt ist. Dass es sich so verhalte, erkennen auch die Katholiken an, z. B. Wollersheim, Reform des Gregorianischen Gesanges (Paderborn, 1861), S. 13; vergl. auch Ambros, 2, 69; und dass die obwohl allgemein behauptete Einheit des liturgischen Gesanges doch nicht überall vorhanden, ja, längst in Mehrfältigkeit zergangen, bezeugt unter Anderen der Fürstabt Gerbert *de Cantu et Musica sacra,* 1, 2, 4, p. 357. Es ist daher das Meiste aus der Zeit vor Notker und Guido hypothetisch; die Zusammenstellung dieser Hypothesen zu einer fortfliessenden Geschichte ist dem Verfasser in seiner Weise gelungen, nur durfte ohne fernere Beweise der Schluss nicht so zuversichtlich gemacht werden, dass alle jene (die späteren karolingischen u. s. w.) Gesänge in dem Gregorianischen Gesange wurzelten (S. 1, 3). Ziemlich gewagt ist dann auch die hier eingeflochtene Behauptung, es sei das böhmische Adalbertslied, das doch erst im Jahre 1397 in Notenschrift verzeichnet ist, schon um 990 oder 1040 in gleicher Weise gesungen; die schöne, Seite 115 mitgetheilte Liedweise scheint doch späteren Klanges, und ihr früheres Auftreten müsste durch mehr als poetische Vermuthung bestätigt sein, um neben Notker's Sequenzen glaubhaft zu erscheinen.

(Schluss folgt.)

Aloys Ander.

(Nekrolog.)

Vor etwa zwanzig Jahren kam in Wien ein junger Mann aus Mähren, dem Vaterlande so vieler Musiker, der eine bescheidene Stelle auf dem Bureau der städtischen Verwaltung bekleidete, zu dem verewigten Capellmeister Nicolai und sprach ihm von seiner Neigung, sich der Musik und der Oper zu widmen. Allein Nicolai hörte seinem Probegesange wahrscheinlich nur mit halbem Ohr oder in zerstreuter Stimmung zu und redete ihm sein Vorhaben aus. Aloys Ander, denn er war der junge Mann, kehrte niedergeschlagen zu seinem Actentische und seinen jährlichen 300 Gulden zurück, aber die Natur, der innere Trieb zur Kunst waren mächtiger als die äusseren hemmenden Verhältnisse. Ander bildete sich und seinen Gesang mit stillem Fleisse aus sich selbst heraus, und es währte nicht lange, so machte seine schöne Stimme im Männer-Gesangvereine bei Quartett-Vorträgen öffentlich und in Gesellschaften das grösste Aufsehen. Der berühmte Tenorist Wild hörte ihn, studirte ihm die Rolle des Stradella ein, und kaum zwei Jahre nach jenem Zeitpunkte sah Ander sich bereits als Tenorist am Hof-Operntheater mit 1800 Gulden angestellt. Nun begann für ihn erst recht die Zeit der ernstesten und ausdauerndsten Studien, damit aber auch der wachsenden Anerkennung. In der Rolle des Stradella machte er einen ganz unerhörten Eindruck; sie gehörte auch immer noch zu denen, in welchen Ander eine wahrhaft bezaubernde Wirkung übte. Dennoch blieben Stradella und Arthur in den Puritanern wohl Jahr und Tag fast die einzigen Rollen, welche die Theater-Direction, vom Schlendrian der Rollen-Monopole

u. s. w. gehemmt, ihm übertrug; doch sang er schon 1846 den Nadori und Elvino.

Erst nach den Ereignissen von 1848 brach sich das hervorragende Talent des Sängers Bahn. Sobald sich die Theater-Verhältnisse unter der Leitung des Herrn v. Holbein wieder befestigt hatten, wurde er mit 6000 Gulden Gehalt angestellt und machte nun in der Gunst des Hofes und des Publicums so grosse Fortschritte, dass eine Erhöhung seines Gehaltes auf 9000 Gulden und die Ernennung zum k. k. Kammersänger die baldige Folge davon war. Welche Triumphe der Künstler seitdem nicht bloss in Wien, sondern durch sein Gastspiel auf allen grossen Theatern Deutschlands, namentlich in Dresden, Hamburg und Berlin gefeiert hat, ist allbekannt. In Berlin wurden ihm Anerbietungen von der Intendanz gemacht, wie sie in der deutschen Theaterwelt noch nicht vorgekommen sind. Allein er ist Oesterreich treu geblieben und hat Wien nicht verlassen.

Geboren war Ander am 10. August 1821 zu Liebetitz in Mähren, wo sein Vater Schullehrer war. — Das Jahr 1849 sah ihn schon in der Reihe der ersten Tenoristen von Europa, wiewohl er als eigentlicher Gesangskünstler nicht die Höhe eines Rubini und Roger erreicht hat. Als Meyerbeer im Anfange des Jahres 1850 nach Wien kam, um seinen „Propheten“ dort einzustudiren, übertrug er Ander die Rolle des Johann, welche dieser mit grossem Erfolge nicht nur in Wien, sondern auch auf seinen Kunstreisen ausführte; denn die Ferien des Jahres 1850 benutzte Ander zu Gastspielen in Norddeutschland. Der Sänger wurde auch, wie erwähnt, vom Kaiser von Oesterreich durch Verleihung des Titels eines Kammersängers ausgezeichnet; der Grossherzog von Hessen-Darmstadt verlieh ihm die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaften, eben so der König von Hannover; der König von Schweden zierte ihn mit der Medaille „*Illis quorum meruere labores*“. Viele philharmonische Vereine ernannten ihn zu ihrem Ehren-Mitgliede, eben so der wiener Schriftsteller-Verein „Concordia“. Die Damen von Stockholm übersandten ihm einen massiven silbernen Lorberkranz.

Ueber sein Gastspiel in Köln schrieben wir im Jahre 1854 in der Kölnischen Zeitung unter Anderem: „Es hatten sich Gerüchte verbreitet, dass eine Krankheit (Ander war allerdings im Jahre 1853 von einem ziemlich anhaltenden Uebel heimgesucht worden, und es fehlte nicht an Steckbriefen, die ihm fortan allen Klang und Wohllaut der Stimme absprachen) den trefflichen Sänger so angegriffen hätte, dass es mit seinen Erfolgen vorbei sei. Aber wie schwanden alle bangen Befürchtungen bei dem Auftreten des Künstlers vor den herrlichen Tönen, die mit kräftiger Frische, angethan mit dem vollsten dramatischen Leben und dem unnachahmlichen Zauber der Anmuth, aus seiner Brust strömten, wie lauter Hymnen zum Preise der Natur und der Kunst! Denn was jene verschwenderisch gespendet, hat diese auf das sorgsamste gepflegt, und so ist Ander zu einer musicalisch-dramatischen Erscheinung geworden, wie sie nur selten vorkommt. Was hat er nicht z. B. in Gesang und Spiel aus der Rolle des Lyonel in der Martha gemacht! Wir gehören keineswegs zu den unbedingten Verächtern der Flotow'schen Opern, allein dass ein Stück Flotow'scher Musik, dass eine einzelne Partie in irgend einem von seinen Werken einen solchen Eindruck machen könne, wie wir es gestern erlebt, das haben wir uns nicht im entferntesten träumen lassen. Für Ander strömt der begeisternde Hauch selbst aus sonst kaum beachtenswerthen Noten, Empfindung spricht bei seinem Vortrage aus Melodieen, die uns sonst gleichgültig lassen, und wenn je ein Sänger den Namen eines schaffenden Künstlers verdient, so ist es Ander, denn er belebt das Todte und haucht dem Stoffe eine Seele ein.“

Indessen versichern zuverlässige Mittheilungen aus Wien, dass aus jener ersten Krankheit eine nervöse Erregbarkeit übrig geblieben, welche mit jedem Jahre wuchs, und dass der allmähliche Ruin von Ander's Gesundheit noch durch Anwendung heftig reizender Mittel beschleunigt worden sei. Auch fehlt es in Wien nicht an Stimmen, welche den Aerzten und der Direction der Hofoper schwere Vorwürfe darüber machen, dass man den geisteskranken Sänger im vergangenen Sommer noch habe auftreten lassen. Was etwa eigener Wunsch und eine Verkennung seines Zustandes von seiner Seite dazu beigetragen, wird schwer zu ermitteln sein. Gewiss ist, dass schon am 8. Juli d. J. in „Czaar und Zimmermann“ und am 12. in „Lohengrin“ sich deutliche Spuren von Geisteszerrüttung zeigten. Trotzdem gab man zu, dass er am 19. September noch einmal als Arnold in Rossini's „Wilhelm Tell“ auftrat. Wiener Blätter schreiben darüber, dass die schmerzlichen Eindrücke, die dieser letzte Abend seiner Künstler-Laufbahn hervorrief, allen denen, die zugegen waren, ewig im Gedächtnisse bleiben werden. Bald darauf wurde es nothwendig, ihn nach Bad Wartenberg in Böhmen zu bringen. Der Wahnsinn brach bis zur Tobsucht aus, so dass sein Tod in der Nacht vom 11. zum 12. December als eine Wohlthat betrachtet werden musste.

Ander war in vieler Hinsicht ein begabter Mensch, wenn auch sein Können nicht der hingebenden Neigung entsprach, die er für alles, was Kunst heisst, hegte. Er hat mehrere Lieder componirt und beschäftigte sich in seinen Mussestunden auch mit Malerei und poetischen Versuchen. Sein Spiel auf der Bühne zeigte überall den gebildeten Künstler, und eine gewisse Noblesse der Dar-

stellung wusste er auch den dramatisch weniger bedeutenden Rollen zu verleihen. Die wiener „Recensionen“ theilen sein Repertoire mit, in welchem die Rollen, die er geschaffen hat, mit * bezeichnet sind. Unter diesen war verhängnissvoll die letzte („Baldung“ in Offenbach's „Rheinnixen“, den 4. Februar 1864) die Rolle eines Wahnsinnigen!

1845. „Stradella“. Stradella. — „Die Puritaner“. Arthur.

1846. „Hans Heiling“. Konrad. — „Die Entführung aus dem Serail“. Belmonte. — „Czaar und Zimmermann“. Chateauneuf. — „Das Nachtlager in Granada“. Gomez. — „Wilhelm Tell“. Ruodi. — „Jessonda“. Nadori. — „Die Nachtwandlerin“. Elvino. — „Faust“ (von Spohr). Hugo.

1847. „Lucrezia Borgia“. Gennaro. — „Die Stumme von Portici“. Alfonso. — „Die Musketiere der Königin“. Olivier.

1848. „Dom Sebastian“. Dom Sebastian. — „Lucia von Lammermoor“. Edgardo. — „Martha“. Lyonel.

1849. „Templer und Jüdin“. Ivanhoe. — „Wilhelm Tell“. Arnold. — „Hernani“. Hernani. — „Fidelio“. Florestan. — „Titus“. Titus. — „Maria von Rohan“. Chalais. — „Der Blitz“. Lyonel. — „Die Zigeunerin“. Thomas. — „Jolanthe“. Tristan.*

1850. „Der Prophet“. Johann von Leyden.

1851. „Paquita“. Graf Alfonso.* — „Oberon“. Huon. — „Casilda“. Alfonso. — „Der verlorene Sohn“. Azael. — „Linda v. Chamounix“. Arthur. — „Don Juan“. Don Ottavio.

1852. „Die lustigen Weiber“. Fenton.* — „Die Zauberflöte“. Tamino. — „Die Tochter der Wellen“. Arduin. — „Indra“. Dom Sebastian.* — „Die Hugenotten“. Raoul.

1853. „Die weisse Frau“. Georges Brown.

1854. „Ein Sommernachtstraum“. Shakespeare. — „Die Matrosen“. Arthur. — „Fra Diavolo“. Fra Diavolo. „Der Gott und die Bajadere“. Brama.

1855. „Euryanthe“. Adolar. — „Joconde“. Joconde. — „Der Nordstern“. Danilowitz.

1856. „Albin“. Albin. — „Iphigenia auf Tauris“. Pylades. — „Die Stumme von Portici“. Masaniello. — „Johann von Paris“ (1. Act). Johann.

1857. „Die Nibelungen“. Günther. — „Die sicilianische Vesper“. Heinrich.

1858. „Die Königin von Cypern“. Coucy. — „Lohengrin“. Lohengrin.

1859. „Die Rose von Castilien“. Manuel. — „Diana von Solange“. Armand.

1860. „Tannhäuser“. Tannhäuser. — „Rigoletto“. Herzog.

1861. „Die Kinder der Haide“. Wanja.* — „Der Wasserträger“. Armand.

1862. „Margarethe“. Faust.*

1863. „Wilhelm Tell“ (zu Erl's Jubelfeier). Harras.

1864. „Die Rheinnixen“. Baldung.*

Aus Hamburg.

Den 12. December 1864.

Wir haben in der ersten Decemberwoche Kunstgenüsse gehabt, die durch die Anwesenheit zweier deutschen Berühmtheiten, des Fräuleins Tietjens und der Frau Clara Schumann, erhöht wurden.

Das Concert der Frau Clara Schumann am Dinstag den 6. December hatte sich der grössten Theilnahme zu erfreuen, da der grosse Wörmer'sche Saal von einem gewählten Publicum ganz besetzt war. Beethoven's *B-dur*-Trio mit den Herren Rose und Hegar, Mendelssohn's Variationen Op. 54, Schumann's Dichterliebe, von Herrn Julius Stockhausen gesungen, und einige kleinere Stücke bildeten das Programm. Die Leistungen waren, wie sich erwarten liess, vortrefflich. Die grosse Künstlerin gab im Vereine mit den Herren Rose und Hegar am 9. December eine Soiree in Kiel, in welcher unter Anderem Mendelssohn's *D-moll*-Trio zur Aufführung kam. Die kieler Blätter sind mit Recht des grössten Lobes voll davon. Hier in Hamburg spielte sie ferner im philharmonischen Concerte unter der Direction von Stockhausen das *Es-dur*-Concert von Beethoven und Solostücke von Schubert, St. Heller und Weber. Stockhausen sang eine Arie von Sacchini und Lieder von Schumann, und leitete die höchst gelungene Aufführung der *G-moll*-Sinfonie von Mozart.

Therese Tietjens, unsere gefeierte Landsmännin, hat drei Mal als Leonore im Fidelio das überfüllte Haus zu enthusiastischem Beifalle hingerissen. Wir wollen gern zugeben, dass ein patriotisches Gefühl, dieser Fidelio ist eine Hamburgerin, gar Manchen in die weiten Räume des Stadttheaters gelockt: aber es ist ein weit mächtigerer Magnet, der diese unausgesetzte Anziehungskraft besitzt, bei wesentlich erhöhten Preisen eine solche Masse von Zuhörern zusammenzuführen: es ist der glückliche Bund von Natur und Kunst in herrlichster Begabung und Ausbildung. Nur wenigen Künstlerinnen ist es bisher vergönnt gewesen, den Beethoven'schen Fidelio in einer genügenden Weise darzustellen. Beethoven hat für diese Rolle einer Künstlerin eine so gewaltige und so erschöpfende Aufgabe gestellt, dass nur eine Milder-Hauptmann, eine Schröder-Devrient, eine Schechner, eine Köster sie lösen konnten. Diesen grossen Vorgängerinnen schliesst sich Therese Tietjens ebenbürtig an, in der Stimme selbst der Milder-

Hauptmann, in der Gesangskunst der Schechner und der Köster, im dramatischen Vortrage der Schröder-Devrient, wenngleich in letzterer unvergesslichen Künstlerin die leidenschaftliche Gluth gegen den Schluss der Oper noch heisser hervorgetreten sein dürfte. Fräulein Therese Tietjens gibt in ihrem Fidelio ein Kunstgebilde, das aus Einem Gusse hervorgegangen; grossartig ist die Auffassung des ganzen Charakters und consequent die Durchführung desselben bis zum Schlusse. Und doch, wenn wir ihre Wiedergabe mit denen ihrer grossen Vorgängerinnen vergleichen, so scheint sie uns derselben das Siegel einer Eigenthümlichkeit aufzudrücken, welche wir eben nicht näher zu bezeichnen wissen, aber als eine äusserst anziehende und fesselnde anerkennen müssen. Gleich im ersten Acte, vom Canon an, wirkt der empfindungsreiche Vortrag so wohlthuend auf Hörer und Kenner ein, dass man sich für die folgenden Nummern des Terzetts und der schwierigen *E-dur*-Arie, welche in hoher Vollendung gesungen wurde, gehoben vorbereitet fühlt. Im zweiten Acte stand das wohldurchdachte Spiel mit ihrem Gesangs-Vortrage in vollkommenem Einklange. Man musste zugleich die Mässigung und die ausdauernde Kraft bewundern, mit welcher die Künstlerin die ganze anstrengende Gefängniss-Scene durchführte, ohne auch je die Gränze des Schönen im Feuer des Affectes zu überschreiten. Gewöhnlich sind minder begabte Fidelio-Sängerinnen bei der Erkenntniss-Scene mit Florestan vollständig physisch zusammengebrochen, Fräulein Tietjens aber erringt von da ab noch neue Triumphe durch die Macht ihrer grossartigen Stimmmittel, mit denen sie bis zu dem Ende der Oper in Staunen erregender Weise Haus zu halten weiss.

Die Aufführung des Händel'schen „Messias", welche am 8. December in der grossen St. Michaeliskirche unter Leitung des Herrn Deppe Statt gefunden, hatte sich eines glänzenden Erfolges zu erfreuen. Die weiten Räume der Kirche waren nicht nur in allen ihren Theilen mit Zuhörern angefüllt, sondern auch die Mitwirkenden selbst fühlten sich durch die Theilnahme angeregt, welche der Tonschöpfung wie ihrer Aufführung von allen Betheiligten entgegengetragen wurde. Fräulein Therese Tietjens sang die Sopran-Soli mit einer Weise und Würde, die von dem Ernste Zeugniss ablegte, mit welchem sie ihre Kunst in allen Zweigen und Richtungen zu umfassen bemüht ist. Eine ebenbürtige Vertreterin der Alt-Partie stand ihr in Frau Joachim-Weiss aus Hannover zur Seite, deren wohltönendes Organ sich gleich in der ersten Arie aufs schönste geltend machte. Von den beiden Herren stand Herr Otto den Damen an organischen Mitteln und poetischer Darstellung nach, doch ist er schon seit längerer Zeit als Oratoriensänger bekannt und wirkt glücklich durch jene verständige, musicalisch richtige Auffassung, die den Kenner beruhigt und den Zuhörer freundlich anmuthet. Herr Ad. Schulze besitzt ein umfangreiches Organ, grosse musicalische Sicherheit und eine Fertigkeit, die ihn die schwierigsten Coloraturen leicht und correct überwinden lässt. Die Betheiligung seines kraftvollen Basses war ein grosser Gewinn für die Aufführung. Von sorgfältiger Vorbereitung zeugten auch die Chöre, die durchweg trefflich ausgeführt und von einem tüchtigen Orchester unterstützt wurden.

Das Einzige, was wir bei der schönen Aufführung vermissten, war die Mitwirkung der Orgel, die man nur sah, aber nicht hörte.

Dem Vernehmen nach wird Herr Deppe mit seiner Akademie im nächsten Februar Händel's „Saul" zur Aufführung bringen.

Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn **Ferdinand Hiller**.

Dinstag, den 20. December 1864.

Das fünfte Gürzenich-Concert war im Ganzen ein recht schönes. Gewiss war nicht bloss den Kennern und entschiedenen Verehrern Gluck's, sondern auch der Mehrzahl der Dilettanten, welche bei unseren heutigen Bühnenzuständen noch wenig oder gar nichts von seinen Opern aus eigener Anschauung kennen, die Vorführung eines ganzen Actes der Oper Alceste eine sehr willkommene Gelegenheit, durch ein für sich bestehendes Ganzes, als welches man den ersten Act — die Todesweihe der Alceste für den Gatten — betrachten kann, eine Vorstellung von der Einheit des Gluck'schen Stils und seiner dramatischen Kraft wenigstens durch eine Concert-Aufführung zu erhalten. Wie sehr sich aber diese einer wirklichen Darstellung auf der Bühne näherte, wird man begreifen, wenn man hört, dass Frau Louise Köster jene Alceste war, welche ihr Leben für den geliebten Gatten hingibt und „die Götter der Nacht" anruft, ihr Opfer anzunehmen. Ja, sie war durch den herrlichen Ausdruck der Töne und Worte für jedes empfängliche Gemüth die Alceste, sie sang sie nicht bloss. Aber in die Bewunderung mischte sich der Schmerz, dass diese Sängerin, die so lange die Zierde der berliner Oper gewesen, jener Oper, die in unserem Jahrhundert fast noch die einzige Zufluchtsstätte der Gluck'schen musicalischen Tragödien war, vielleicht die letzte Künstlerin sein wird, welche eben so wohl befähigt ist, solche Musik zu singen, als zugleich die Liebe zu einer so hohen Kunstgattung besitzt, um sich ihr ganz hinzugeben und in ihrer Reproduction ihre schönste Aufgabe zu finden.

Die Musik Gluck's erfordert eine ganz besondere Auffassungsgabe für die einfache Grösse seiner musicalischen Charakteristik, welche überall nur Tiefe und Wahrheit der Empfindung beabsichtigt, aber die Aufregung der Leidenschaft, wonach die neuere dramatische Musik strebt, fast durchweg vermeidet und, im Gegensatze zu der modernen Weise, die sich Unruhe und Nervenreiz zum Ziele setzt, ihren Tonbildern eine strenge, plastische Ruhe, die Haupteigenschaft der antiken Schönheit, zu verleihen strebt. Das mag in einer Menge von musicalischen Büchern, verstanden und unverstanden von ihren Verfassern, zu lesen sein, aber über die Redensarten

geht es meistens nicht hinaus, und was für den Sänger und die Sängerin dazu gehört, um dieser Auffassung, auch wenn sie Verstand und Gemüth dazu haben, technisch zu genügen, davon schweigen die Aesthetiker. Die Naturanlage allein reicht dazu nicht aus, wiewohl sie selbstverständlich Stimme, und zwar einen hohen Grad von Tonfülle in den mittleren Regionen und einen gewissen Glanz in der Höhe gegeben haben muss. Aber auch eine mit diesen Eigenschaften ausgestattete Stimme kann die nothwendige technische Befähigung zur Wiedergabe Gluck'scher Musik nur durch ausdauernde, kunstverständige Studien erlangen, welche sicheren Ansatz und nie wankendes Festhalten des Tones, Egalisirung der Register, Ausdauer des Athems, eine vollendete Kunst des An- und Abschwellens des Tones (*messa di voce*), Klarheit und Adel der Aussprache, genaue Uebereinstimmung der musicalischen und rhetorischen Accentuation und maassvollen Gebrauch der verschiedenen Klangfarben der Stimme bezwecken und erreichen. Leider sind dies aber gerade Eigenschaften, auf deren Erlangung die heutige Gesangeskunst zu wenig und die Praxis der Singenden vollends gar nicht gerichtet ist. Wie unerlässlich diese Forderungen für Gluck sind, wird man leicht einsehen, wenn man sich die Manieren der heutigen Verdi-Sänger ins Gedächtniss ruft und dann, um nur Ein Beispiel zu geben, eine Arie der Alceste oder der Iphigenia auf Tauris mit dem beliebten Beben der Stimme als Ausdruck des Schmerzes wiedergegeben denkt! Es wäre nicht zum Aushalten! Und doch gibt es jetzt Sänger und Sängerinnen, die einen Ton überhaupt gar nicht mehr ohne Hülfe des Tremolirens aushalten können. Und die Aussprache in Verbindung mit der Tonschönheit, wo bleibt sie heutzutage? Ja, ist sie bei der jetzigen hohen Lage und dem Luxus, der mit übernatürlicher Höhe im Sopran und mit dem Falset im Tenor getrieben wird, überhaupt nur noch möglich?

Man wird sagen, wozu das alles in einem Concert-Berichte, der doch keine Abhandlung über Gesangskunst sein soll? Nun, einzig und allein dazu, um es auszusprechen, dass Frau Köster alle diese Eigenschaften einer Sängerin grossen Stils besessen hat und, mit Ausnahme des früher strahlenderen Tonglanzes der Höhe im Fortissimo, noch jetzt besitzt und in seltener Weise in sich vereinigt. Denn jene echten Gesang-Studien, welche zur Meisterschaft in der Behandlung der Stimme führen, sind zugleich das beste Mittel, die Stimme zu conserviren. Unsere Bewunderung der vorerwähnten Leistung der Künstlerin steigt um so mehr, wenn wir bedenken, dass sie als Louise Schlegel schon in ihrem sechszehnten Jahre (1838 und 1839) bei dem leipziger Theater erste Partieen sang und von da an bis 1862, wo sie sich bekanntlich von der Bühne zurückzog, unter anderen die Iphigenia in Tauris 15 Mal, die Armida 21, die Königin der Nacht 31, die Vestalin 34, die Rezia 52, die Gräfin (im Figaro) 59, die Donna Anna 68, die Leonore im Fidelio 80 Mal gesungen hat! Die Alceste sang sie zum ersten Male den 20. November 1848 in Berlin. Am Rheine ist sie, wie überall, ein seltener Gast gewesen, denn sie hat stets den Wettlauf nach Gold und Kränzen verschmäht, zufrieden mit den Blüthen der Kunst, deren erquickenden und belebenden Duft ihr Gesang über ihre nächsten Umgebungen verbreitete. Im Jahre 1851 sang sie auf dem niederrheinischen Musikfeste in Aachen die Sopran-Partie im Judas Maccabäus, die Ilia in den Scenen aus Idomeneo und die Arie der Gräfin aus Figaro's Hochzeit.

Im ersten Theile des Concertes, welchen eine hier neue Ouverture von E. Naumann „zum Trauerspiel Lorelei“ (einem vorhandenen oder gedachten?), die mässigen Beifall fand, eröffnete, hörten wir ausser der Arie der Leonore aus Fidelio durch Frau Köster und zwei Weihnachtsliedern von Leonhard Schrötter (1587), durch den Chor *a capella* gesungen, Herrn Concertmeister von Königslöw, der ein Concert von Rode auf vortreffliche Weise vortrug. Königslöw gehört zu den wenigen Violinisten, die einen Stil haben, und zwar den schönsten, den Gesangstil auf der Violine, welcher alle seine Leistungen, durch die er dem Geiste der verschiedensten Componisten, wie Beethoven, Spohr und Mendelssohn, vollkommen gerecht wird, stets durchdringt und durch schönen Ton und ausdrucksvollen Vortrag charakterisirt, wovon er uns auch jetzt wieder, namentlich in dem reizenden Adagio und dem anmuthigen letzten Satze des Rode'schen Concertes, einen neuen Beweis gab.

Eine fast wunderbare Wirkung brachte Mozart's trefflich ausgeführte Sinfonie in *D-dur* (in vier Sätzen) auf das gesammte Publicum hervor: Alles fühlte sich froh erregt durch diese Musik, die wie aus sich selbst in unerschöpflicher Werdelust ans Licht quillt, nichts sein will, als Musik, und doch unendlich mehr ist, weil vor ihr sich das Herz öffnet, allen Erdenrest für den Augenblick abstreift und sich einer Befriedigung hingibt, wie sie an schönen Sommertagen der Anblick des blauen Himmels über dem Saaten- und Waldesgrün gewährt. Wohl dem, der beiden Empfindungen nicht abgestorben und der wahren Freude an der Natur und an der Kunst nicht fremd geworden ist!

Am Schlusse des Concertes entzückte uns dann noch unmittelbar nach dem ersten Acte der Alceste die grosse Leonoren-Ouverture von Beethoven, jenes herrliche Werk, welches, für diesen Abend besonders gut gewählt, das plastische Bild Gluck's in ein Gemälde verwandelt, das durch seine lebendige Farbengebung das Opfer der Gattenliebe unserer Anschauungs- und Gefühlsweise noch näher bringt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. In der zweiten Soiree für Kammermusik im Saale des Hotel Disch am 13. d. Mts. hörten wir von den Herren Georg Japha, Derekum, von Königslöw und A. Schmit die Violin-Quartette Nr. 1 in *Es* von Cherubini, und Op. 74 in *Es* von Beethoven. Dazwischen erfreute Fräulein Agnes Zimmermann die zahlreiche Zuhörerschaft durch den trefflichen Vortrag des Quintetts für Pianoforte u. s. w. von Schumann im Verein mit den genannten Künstlern.

** **Bielefeld,** 15. December. In Gegenwart Ihres städtischen Capellmeisters, Herrn Ferdinand Hiller, fand am 13. d. Mts. die Aufführung von dessen Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ Statt. Die Solo-Partieen waren auf das trefflichste besetzt: Frau von Ising (Schwester der berühmten Sophie Cruvelli) und Fräulein Schönheim aus Berlin sangen die Sopran-, Fräulein Gindele aus Braunschweig die Alt-Partie, die Herren Pirk aus Hannover und Janson aus Düsseldorf die Tenor- und Bass-Soli. Das Orchester löste seine bekannter Maassen nicht leichte Aufgabe nach sorgfältigen Proben mit grosser Präcision, und der Chor sang mit einer Correctheit, wie sie bei Dilettanten-Vereinen nicht immer zu finden ist. Das Publicum war in Schaaren herbeigezogen und folgte der Musik mit der angespanntesten Aufmerksamkeit. Hiller, der berühmteste lebende Oratorien-Componist unserer Zeit, wurde durch Erheben des Chors und mit Tusch empfangen, worein das Publicum einstimmte, und zum Schlusse der Aufführung wurde er mit Blumen überschüttet. Auch ward dem trefflichen Meister bei seiner Ankunft am Abende vor dem Concerte von den vereinigten Männerchören ein Ständchen gebracht, und im Laufe des Concerttages wie des darauf folgenden Vormittags bemühte man sich von allen Seiten, ihm Ovationen darzubringen. Wir können diesen Bericht nicht schliessen, ohne der aufopfernden Bemühungen unseres Musik-Directors, des Herrn Albert Hahn, zu erwähnen, dessen rastlosem künstlerischem Streben wir die vollendete Aufführung zu verdanken haben.

G.

München. Der „Fliegende Holländer" ist am 4. d. Mts. endlich vor überfülltem Hause in Scene gegangen. Der Beifall war ein ausserordentlicher, besonders nach dem zweiten Acte, und Wagner wurde nebst den Repräsentanten der Haupt-Partieen, Herrn Kindermann und Fräulein Stehle, enthusiastisch gerufen. Der König wohnte der Aufführung mit lebhafter Theilnahme bei.

Ankündigungen.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor *L. Bischoff.* — Verlag der *M. DuMont-Schauberg*'schen Buchhandlung.

Nr. 53. KÖLN, 31. December 1864. XII. Jahrgang.

Geschichte der Musik von A. W. Ambros.

(Schluss. S. Nr. 52.)

Als Anfang der christlichen oder mönchischen Harmonik pflegt man das Organum zu nennen, jene wunderliche, modernen Ohren unerträgliche Zusammensingung einer Folge von Quarten, Quinten und Octaven in vierstimmigem Gesange. Darüber ist Zweifel und Streit seit lange erhoben; kürzlich hat Oscar Paul (Allg. Musik-Zeitung, 1863, S. 217) die allen Musikern willkommene Behauptung aufgestellt, dass solches Zusammensingen nie Statt gefunden habe und die Beweisstellen bei Gerbert, *Script. eccles. de mus.*, 1. 104, 166; 2. 263, dahin zu verstehen seien, dass die eine Stimme als *principalis,* die andere als *organalis* gelte, ähnlich unserem *dux* und *comes* in der Fuge, welche wohl über einander geschrieben werden zu anschaulicher Vergleichung, nicht zum harmonischen Zusammensingen. Ambros hat diese schwierige Frage weitläufig und mannigfaltig S. 66, 123, 141 erörtert und beharrt bei der bisher gangbaren Annahme des Zusammensingens, welche allerdings durch eine Notiz aus G. B. Martini bestätigt zu werden scheint. Vgl. Forkel 2, 451; Ambr. 2, 142.

Nach der Darstellung von dem dunkeln, aber viel gerühmten Wirken Hucbald's geht die Erzählung ununterbrochenen Flusses fort zu einem Bilde des Guidonischen Zeitalters: eine Weise, die der Verfasser liebt, doch nicht zum Vortheil des Verständnisses, da die Klarheit der Lehre zuvor eine concentrirte Uebersicht von Guido's Leben und Werken erheischen würde; denn die biographische Fassung wird doch trotz mancher witzigen Einwürfe immer die gesunde Grundlage solcher Geschichten bilden müssen, und könnte es hier auch am ersten, nachdem gerade dieser Wendepunkt des Mittelalters neuerdings durch Bottier de Toulmon zu einigem Abschlusse gebracht ist.

Die folgenden Erzählungen von Troubadours und Minnesängern u. s. w. bringen manches Neue, dem Bekannten eingeflochten, bald vermuthend, bald beweisend, Letzteres in mannigfachen Original-Mittheilungen, welche den interessantesten Theil des Buches ausmachen. Gleich die erste Melodie ist richtig entziffert und wohlklingend, ein erstes Bild des aufblühenden Volksgesanges (1200?), zu den Worten des Châtelain de Coucy (S. 224):

Quant li louseignolz jolis
chante sur la flor d'esté
que naist la rose et le lys
et la rosée et vert pré
plain de bonne volonté
chanterai confins amis u. s. w.

Auch die nächstfolgenden sind anmuthend; zu dem Marienliede von Adam de la Hale (1270) wäre aber wegen der historischen Wichtigkeit dieses Sängers ebenfalls das Facsimile des Manuscriptes erwünscht, imgleichen zu der vorangehenden Melodie Wilhelm Machaud's, welche unmöglich so, wie hier die Beischrift andeutet (S. 230), in der „Original-Notirung" geschrieben sein kann. Diese ganze Partie, die auf den weltlich-volksthümlichen und den geistlichen Mysteriengesang bezüglich, ist übrigens anregend, auch, so weit wir ohne Kenntniss der Originale urtheilen können, selbständig und gründlich gearbeitet.

Das zweite Buch handelt von dem dunkelsten Capitel: dem Ursprunge des Contrapunktes, einem Urwalde, dessen Lichtung noch manchen Kernhieb heischen wird, ehe wir auf ebenem Plane arbeiten können. Organum und Discantus — Mehrstimmigkeit und Gegenstimmigkeit — hangen zusammen; und wenn jenes die ersten vielleicht dunkelen und rohen, jedenfalls uns noch nicht völlig erschlossenen Versuche moderner Harmonik bezeichnet, so erhebt sich mit dem neuen Begriffe des Discantus die Theorie zur Erkenntniss des Gegensatzes von Grund- und Figuralstimme, woraus die Anfänge des Contrapunktes begreiflich werden. Von Wichtigkeit wäre, die hier benannte und excerpirte *Ars discantandi* (318, 342, 364) — altfranzösisch, aus dem dreizehnten Jahrhundert (?) — vollständig wieder zu bringen. *Discantus* und *Faux bourdon* als Correlate aufzuführen (313, 319), ist auffallend, da vielmehr das zweite ein Theil des ersten ist. Die Beschreibung des *Faux bourdon,* einer Reihe von 3—4-stimmigen Accordgebilden in wechselnden Quarten, Quinten und Sexten, ist S. 313 nicht klar genug gegeben, um den Widerspruch in Tinctoris' Worten — Contrap. 1, 6 — S. Ambros 313 n. 2 am Schlusse — zu lösen; auch ist es verwirrend, der total verschiedenen Bedeutung desselben Wortes F. B., wie sie im siebenzehnten Jahrhundert aufkommt, schon hier zu erwähnen, da der Zusammenhang des früheren und späteren *Terminus technicus* historisch noch nicht aufgeklärt ist. *Bourdon*, Pilgerstab, Stütze, Anlehnung, Grundstimme scheint in beiden so verstanden zu sein, dass eine vom eigentlichen Contrapunkte abweichende Bassführung Statt finde. Manches Hülfreiche wird nun aus Coussemaker: *Harmonie du moyen age*, und selbstverständlich auch aus Gerbert zusammengestellt und wo möglich systematisch geordnet; das Gefühl eigentlich systematischen Fortschrittes hat man nicht, aber die zahlreichen Beispiele helfen wenigstens, sich zu orientiren, obwohl die Fortschritte der Kunst oft sehr springend erscheinen, z. B. von dem wunderlichen Contrapunkte Machaud's, S. 342, zu den wohlklingenden und geistreichen Tonsätzen unbekannter Herkunft, S. 352, 355.

Bei dem folgenden Capitel: Mensural-Musik und „eigentlicher" Contrapunkt, vermisst man wiederum ein biographisches Verweilen bei Franco von Köln (S. 360), wo man gern die mühevollen Arbeiten Kiesewetter's und seines Gegners Fétis so ausführlich excerpirt sähe, wie manches Andere. Denn Franco ist ja nicht allein der Mensural-Musik halber, sondern weil er die Terz zuerst systematisch als Consonanz aufstellte und anwandte (*Tractatus de mus. mensurata c.* 11 bei Gerbert) der Anheber einer neuen Kunst-Periode genannt. — Die verwickelten Lehren der mittelalterlichen Mensural-Musik (*Musica quadrata*, im Gegensatze der *M. plana* = *chant plain*) sind in diesem Capitel sorgfältig erklärt, späterhin aber nochmals wieder aufgenommen (S. 426 u. s. w.), weil sie sich im vierzehnten bis fünfzehnten Jahrhundert noch anders — kunstreicher und klarer — gestalteten, worüber H. Bellermann in der trefflichen Schrift: „Die Mensural-Noten" u. s. w., welche von Ambros meist wörtlich aufgenommen ist, vollständigen Unterricht gibt. Von besonderer Bedeutung auch für alle Folgezeit ist, dass in der alten Mensural-Schrift eine Bezeichnung des *integer valor notarum* oder des absoluten Tempo's mit enthalten war, welche ohne unsere Metronomen und Tempo-Namen Allegro, Adagio u. s. w. in sich selbst objectiv genug war, um noch bis heute als Grundmaass der Bewegung in der päpstlichen Capelle zu gelten, wie man aus Vergleichung von Gafurius' (1500) *Practica musices* 3, 4 mit Praetorius' Syntagma (1609) 3, 88 und Proske's († 1862) *Musica divina, I.* (Vorrede) ersieht. Der Typus des messbar Gemessenen war des Menschen Pulsschlag und Athemzug, späterhin genauer bestimmt nach astronomischem Maasse. Danach sind die Abstufungen von *Modus, Tempus, Prolatio* in der Mensural-Schrift zu verstehen: ein Damm gegen die unhistorische Ansicht, als gäbe es überhaupt kein objectives Tempo, womit die Speculanten der Zukunftsmusik sich viel wissen.

Jetzt erst, im vierzehnten Jahrhundert, neben und mit der Mensural-Theorie und der Entwicklung der Consonanzenlehre, gewinnt die eigentliche Kunst des Contrapunktes, die Kunst, zu einer gegebenen Melodie ein Gegenbild zu setzen, festen Grund. Um die Priorität im Gebrauche jenes Namens und damit vielleicht den Anfang der Contrapunkts-Lehre zu entdecken, wäre wiederum der

Chronologie und Biographie mehr Raum zu gönnen, als hier geschehen ist, um wo möglich über die Zeitgenossen des Marchettus und Muris ein Verhältniss von Lehrer und Schüler festzustellen; imgleichen ist die sonst anziehende Darstellung der Volksthümlichkeiten (S. 400 u. s. w.), welche an dem Wachsthum der neuen Kunst nächstbetheiligt sind, ohne jenes pedantische Gerippe der Historie kaum übersichtlich, und Winterfeld's historische Einleitung zum Gabrieli, die unser Verfasser zum Muster nimmt, ist eben darin musterhaft, dass sie jenen trockenen Faden des Verständnisses überall festhält. Doch gereicht unserem Verfasser zur Entschuldigung, dass dergleichen Notizen eben für das mittlere Mittelalter für manche Fälle unerfindlich sein mögen, welcher Mangel unter Anderen bei Henr. de Zeelandia empfindlich drückt, da er nicht nur als Theoretiker angesehen war (S. 342, wo eine Hypothese über sein Alter aufgestellt wird), sondern auch ein Duett hinterlassen hat (S. 407), dessen erste Hälfte jeder Zeit zur Zierde gereichen würde; die zweite Hälfte, ebenfalls reizend und bedeutend, ist leider im Manuscripte lückenhaft.

Da der Fortschritt des Inhalts in dem Inhalts-Verzeichnisse Seite XXVII und in den Context-Ueberschriften ungleich angegeben wird, so darf die Kritik wiederum Klage über Undeutlichkeit erheben, aber daneben nicht unterlassen, aus den interessanten letzten Capiteln Merkenswerthes anzuzeichnen. Den Hauptinhalt bildet die niederländische Schule, deren Bedeutung durch A. Kiesewetter's Preisschrift: „Von den Verdiensten der Niederländer um die Musik" (Amsterdam, 1829), zuerst im Zusammenhange dargestellt ist. Die Unterscheidung derselben in drei Perioden: I. bis Dufay, 1380, II. bis Okenheim, 1450, III. bis Willaert, 1550, welche Kiesewetter später einführte, ist ein Neues, das der Kunstgeschichte erspriesslicher geworden wäre, wenn er die specifischen Unterschiede der einzelnen deutlicher gezeichnet hätte, als durch epochemachende Namen (vgl. Kiesewetter's Europäisch-Abendländische Musik, Ed. II., 1841, S. 48). Ob ein wissenschaftlicher Unterschied sich wirklich feststellen lässt, ist auch durch Ambros nicht deutlicher geworden, und wir müssen erwarten, ob das im folgenden Theile geschehen wird. Uns scheint vielmehr, dass der allgemeine Fortgang aus der mittelalterlichen Strenge der Kirchentöne (*rigor modi*) zur Chromatik und dem freien Contrapunkte des sechszehnten Jahrhunderts den abendländischen Völkern gemeinsam sei, und dass die ethnographische Darstellung niederländischer, deutscher, römischer Musik kaum zur Entscheidung darüber kommen wird, wem die Priorität der Chromatik gebühre, da die Niederländer der dritten Schule insgesammt mit Römern verflochten sind und beide eben sowohl Lehrer wie Lernende waren. Das wesentlichste Moment der neueren Melodik, die Berührung und Verschmelzung von Volks- und Kirchen-Melodieen, ist von den Niederländern ausgegangen; die Auffassung dieses merkwürdigen Verhältnisses ist hier S. 411—414 nicht mit demjenigen Ernste, den die Wichtigkeit der Sache forderte, durchgeführt; tiefer gedrungen ist Winterfeld, Gabrieli 1, 109; einen Abschluss wird diese Lehre erst gewinnen, wenn die Principien der Melodik eben so philologisch-historisch, wie bisher wissenschaftlich-ästhetisch werden untersucht sein.

Es wird am Schlusse der Vorrede noch ein dritter und vierter Band versprochen. Nach den Ergebnissen der beiden ersten würden wir weder mit dem unbedingt verwerfenden Recensenten unserem Verfasser alle Fähigkeit zur Durchführung des Planes absprechen, noch mit dem unbedingt lobenden Philosophen ihn als den, der den Schatz bereits gehoben hätte, begrüssen: sondern wir würden den kunstsinnigen, vielgewandten Mann, der den Fleiss nicht scheut, schwierige Massen sich anzueignen und fremdes Gut nochmals zu verwerthen, inständig darum bitten, diese Massen auch zu bewältigen durch logische Ordnung und scharfe Begränzung des Raisonnements, damit nicht der positive Gewinn seiner Mühen, wie gross oder klein er auch vor dem letzten Gerichte ausfalle, verloren gehe.

Als solchen wesentlichen Gewinn haben wir vorhin die reiche Anschaulichkeit der Beispiele herausgehoben. Ausser den im Texte eingeschalteten sind am Schlusse noch einige grössere Tonsätze in Beilagen gegeben. Von ausgezeichneter Schönheit ist das erste Stück, *Chanson* von Guillaume Dufay über das Volkslied: *Cent mille escus quant ie voeldrai,* in sauberer Dreistimmigkeit canonisch gearbeitet; dann das berühmte *Kyrie Christe Kyrie* aus der Messe *L'ome armé,* hier zuerst (?) vollständig veröffentlicht. In dem von Vincent. Faugues (1450, S. 460) gegebenen *Kyrie,* ebenfalls dreistimmig mit Motiven des *L'ome armé*—einer über 200 Jahre lang beliebten Volksweise, die bis in Palestrina's Zeit in Messen verflochten ward —, bezeugt sich unseres Verfassers Gewandtheit in der Conjectural-Kritik; wer hier das Manuscript zur Vergleichung vermisst, wird doch den vorliegenden Tonsatz geistreich concipirt, obwohl unbehülflich ausgeführt und von Dufay's Lieblichkeit weit abliegend finden.— Die folgende *Chanson* von Anton Busnoys, Karl's des Kühnen Capellmeister, 1467 (S. 463, 530), über das Volkslied: *Je suis venut vers mon ami,* ist sehr schön, von schwermüthigem Liebreiz. Weniger ansprechend sind die folgenden von Hayne v. Gizeghem und John Dunstable;

das letzte Stück aus Firmin Caron's Messe scheint uns des grossen Lobes, das ihm S. 469 gespendet wird, nicht würdig; auch sind die zwei Tacte vor dem Ende, wenn recht entziffert, unbegreiflich, indem einmal 538, 3, 3 Tenor, Contra-Tenor und Alt (*g. a. d'*) übel stimmt, dann im folgenden Tacte Contra-Tenor und Sopran einen für jene Zeit unglaublichen Durchgang bilden: *d' e' f'* gegen *c'' b' a'*; vielleicht ist an der ersten Stelle statt des zweiten *a* im Contra-Tenor *b* zu lesen; für die andere weiss ich keine Hülfe.

Ueberhaupt sind in dem sonst gut gedruckten Buche sehr viele Fehler uncorrigirt geblieben, deren manche, z. B. orthographische, den kundigen Leser nicht stören, dagegen die Unrichtigkeiten in den Noten und Schlüsseln unbequemer auffallen, z. B. S. 159 der unmögliche Schlüssel, wo *C* eine Quinte unter *f* steht; 248, 249 die Verschiedenheit der Schlüssel in Facsimile und Entzifferung; 252 steht das *b* in der 5. Note der zweiten Zeile falsch; 256 ist das *b* des Baritonschlüssels falsch gestellt (S. 257 dagegen richtig); 306 müssen die 5. und 6. Note Achtel, statt Viertel sein; 353 stehen überall Alt-, statt Discantschlüssel; ebenda Z. 3, T. 3 fehlt ein *b* über der ersten Note der Oberstimme; ebenda Z. 4, T. 1 muss die Oberstimme *d*, statt *f* haben; 386 der Schlüssel des Facsimile und der Entzifferung stimmen nicht überein; 481 fehlen oben zwei Tenorschlüssel; 528, Z. 2, T. 5, muss das *b* über der mittleren, nicht letzten Note stehen; 530—532 steht durchweg das *b* des Sopranschlüssels unrichtig.

Ausführliche Register dürfen wir hoffentlich zum letzten Bande erwarten. E. Krüger.

Die erste Aufführung von Weber's Freischütz*).

Die bevorstehende Erscheinung des Freischütz auf der berliner Bühne wurde durch die äusseren Verhältnisse in ihrer Bedeutung weit über die einer ersten Aufführung einer guten Oper hinausgehoben, und hätte dieselbe auch von einem weit berühmteren Componisten, als Weber damals war, hergestammt. Sie wurde von der Partei für deutsche Musik mit Besorgniss und Hoffnung zugleich erwartet, gegenüber den Anhängern der Hofrichtung und des berühmten, an der Spitze des preussischen Theater-Musikwesens stehenden Meisters Spontini, denen ein grosser und bedeutsamer Theil der Presse zu Gebote stand.

Was er hier brachte, das fühlte Weber sehr wohl, musste ihn entweder sehr hoch heben, der deutschen Kunst einen Dienst von unberechenbarer Tragweite leisten, oder mit Spott zu Grabe getragen werden. Einen Mittelweg gab es hier nicht. Graf Brühl, dem sehr wohl bewusst war, dass mit dem Erfolge von Weber's Oper seine Wagschale, die derjenigen gegenüber, in welcher Spontini's Einfluss lag, bedenklich zu schwanken begann, nur schwerer werden könne, leistete überdies, von herzlicher Freundschaft für den Componisten beseelt, den Bestrebungen Weber's kräftigsten Vorschub. Was befohlen werden konnte, geschah zu seinem Vortheile. Decorationsmaler, Costumiers, Maschinisten wurden zu seiner Verfügung gestellt, der Capelle angedeutet, dass Weber's Zufriedenheit auch die des Chefs des Theaters sein werde.

Das Erste, womit Weber seine Thätigkeit am Freischütz in Berlin begann, war das Studium der Stimme und Individualität der lieblichen, einundzwanzigjährigen Sopranistin Johanna Eunicke, für die er auf ihren und Brühl's Wunsch die in den dritten Act des Freischütz einzulegende Romanze und Arie componiren wollte. Das graziöse, für die Verlebendigung des Aennchen wie geschaffene Talent der jungen Dame sprach ihn in so hohem Maasse an, dass er nun gern an die durch jene Gesangstücke zu bewirkende weitere Durchführung des Charakterbildes des schalkhaften Jägermädchens ging und mit Vorliebe jene Romanze: „Einst träumte meiner seligen Base“, und die Arie: „Trübe Augen, Liebchen, taugen“ u. s. w. niederschrieb, zu deren Composition er sich ungern verstanden hatte. Die Arbeit daran wurde am 28. Mai vollendet.

Die Decorationen zu der Oper fand Weber zum grössten Theile schon von dem jungen, genialen Gropius entworfen, und sie regten ihn, der ausserordentliches Gewicht auf das harmonische Mitwirken der Schwesterkünste bei den Aufführungen seiner Werke legte, zu manchem ausführlichen und warmen Gespräche mit dem geistvollen Maler an. In der Wolfsschlucht z. B. wollte Gropius die Schrecknisse aus dem Kampfe der Elementargewalten hergeleitet darstellen und das Gespenstische, wie aus der Phantasie Caspar's und Maxens geboren, auch nur durch Andeutungen in der Seele des Beschauers hervorrufen. Weber war dagegen für das Loslassen eines wirklichen, tüchtigen Hexensabbaths. „Ihre Intentionen sind zu fein für die Oper,“ sagte er zu Gropius, „sie passen in den

*) Am Ende des Jahres sind noch zwei musikgeschichtliche Werke erschienen, welche wir in dieser letzten Nummer von 1864 wenigstens noch anzeigen und als willkommen begrüssen wollen: 1. Der zweite Theil von „C. M. von Weber, ein Lebensbild.“ Von M. M. von Weber. Leipzig, bei Ernst Keil. 741 S. 8. — 2. „Franz Schubert.“ Von Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn. Wien, Verlag von C. Gerold's Sohn. VI und 619 S. 8. Preis 3 Thlr. 20 Sgr.

Indem wir uns eingehendere Besprechung vorbehalten, theilen wir aus dem II. Bande von „Weber's Leben“ den obigen Abschnitt als einen der anziehendsten für die Geschichte der deutschen Oper auszugsweise mit.

Hamlet oder Macbeth. Wer aber soll aus ihren Felsengesichtern und Wolkengestalten bei dem Höllenspectakel meine Musik herausstudiren? Machen Sie die Augen der Eule tüchtig glühen, ordentliche Fledermäuse umherflattern, lassen Sie Sich's auch auf ein paar Gespenster und Gerippe nicht ankommen, nur dass es tüchtig Crescendo mit dem Kugelgiessen gebe" u. s. w. Geistvoll fand er Gropius' Idee, das wilde Heer sich gleichsam aus dem abziehenden Rauche des Feuers, bei dem Caspar Kugeln giesst, entwickeln zu lassen. Schliesslich verständigten sich die tüchtigen Künstler allenthalben, und da die berliner Maschinisten Weber's Erwartungen übertrafen, so stand er später nicht an, die decorative Ausstattung der Oper in Berlin für die am meisten seinen Intentionen entsprechende zu erklären.

Das Glück begünstigte den Freischütz auch durch die Individualitäten, die ihn zuerst darstellten.

Frau Seidler, Wranitzky's Tochter, besass die süsseste und zum Herzen gehendste Stimme von grossem Umfange, die man hören konnte. In Wien von den besten Meistern und nach den besten Vorbildern geschult, verkörperte sie ihre geistvollen Intentionen ohne Mühe. Damals 31 Jahre alt, stand sie in der Blüthe ihrer Schönheit. Ihre Agathe war zwar kein demüthiges deutsches Jägermädchen, wohl aber ein reizendes Weib, und wurde vortrefflich gesungen. Von Johanna Eunicke's Aennchen sprachen wir schon oben. Das liebliche Mädchen, als Künstlerin nicht frei von Manier und Caprice, kreuzte Weber's Auffassungen nicht selten, ohne dass er ihr immer hätte Unrecht geben können. Ihr Aennchen war eine von Schalkheit, Geist und Grazie sprühende Erscheinung.
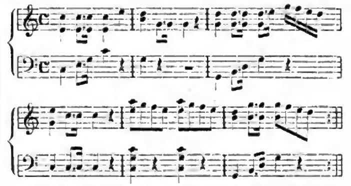
Um die Palme rang Auffassung und Durchführung der Rollen des Max und Caspar durch Karl Stümer und Heinrich Blume. Stümer's lyrischer Vortrag mit den seelenvollen, weichen Tönen seiner edeln Tenorstimme hatte etwas sirenenhaft Bestrickendes, und sein Zauber wurde nur erreicht durch den von Blume's unvergleichlicher Charakteristik und die Noblesse seines Humors, die eine treffliche, wohlgeschulte Bühnen-Erscheinung unterstützte. Dieser fast unerreichte Darsteller des Don Juan, in dessen Händen diese Rolle volle 25 Jahre war, befand sich, wie Stümer, 1821 in der Blüthe seines Talentes. Er sprach es begeistert aus, wie es ihn und seine Stimme, trotz aller Schwierigkeiten der Partie des Caspar, erquickt habe, diesen nach dem Antigonus in Spontini's „Olympia" zu singen.

Rebenstein, Wauer, Hillebrand und Wiedemann waren den Partieen des Ottokar, Kuno, Samiel und Kilian vollkommen gewachsen, und die liebliche Henriette Reinwald, eine so gute Sängerin, dass ihr nach der Eunicke die Rolle des Aennchen übertragen wurde, erfasste die kleine Partie der Brautjungfer in ihrer Bedeutung und brachte sie in dem ganzen, ihr immanenten jungfräulichen Reize zur Geltung.

Der Blick auf dieses Personal vermehrte nach den Vorstudien die unbefangen heitere und fast sorglose Stimmung, die Weber die ganze Zeit vor Aufführung des Freischütz erfüllte. Mit einem lächelnden: „Wie Gott will! Es wird schon geben!" wies er alle bangen Zuflüsterungen von der Hand. Dagegen empfand seine liebende Gattin mit fast krankhafter Lebendigkeit die Bedeutung der bevorstehenden Momente für Weber's Künstlerleben und Künstlerruhm.

Am 14. Mai ging Spontini's Olympia mit gewaltigem Erfolg in Scene. Erst am 21. Mai konnte Weber endlich die Proben zum Freischütz mit einer Prüfung der von Leidel einstudirten Chöre beginnen, bei deren zweiter, einer Quartett-Probe, ihn sein geliebter Schüler Benedikt überraschte. Weber und seine Gattin empfingen den trefflichen jungen Mann wie einen Sohn. Letztere fühlte sich ruhiger, ihn fortwährend in Weber's Nähe wissend. Mit leuchtenden Augen erzählte sie ihm, mit welchem rastlosen Eifer, welcher Liebe die Künstler sich dem Werke widmeten, und setzte hinzu: „Was mich staunen, aber die grösste Freude macht, ist, dass Weber sich wohl und glücklich fühlt." Die Chöre gingen schon vortrefflich. Der Jubel war gross, als Weber bei dem Schützenkönigs-Marsche*) Henning oder Seidler, die bei der ersten Violine sassen, das Instrument wegnahm und anfing, selbst zu stimmen. Die drei Quinten sollten so recht frech und unverschämt klingen! Nach seiner Weise wusste Weber bald mit mildem Ernste, bald mit Ironie auch hier die Künstler zu fesseln und straff zu leiten. Die Neigung zu ihm, der En-

*) Es mag hier nicht unbemerkt bleiben, dass Weber dieses köstliche Musikstück einem uralten, erztrivialen Marsche nachgebildet hat, den man noch jetzt in Böhmen hier und da erklingen hört, und dessen er sich von Prag her wahrscheinlich entsann. Dieser lautet:



Der geistvolle Ambros sagt sehr richtig: „Man schätzt den Scherz im Freischütz erst recht, wenn man das Original kennt."
Der Verfasser.

thusiasmus für das Werk, dessen deutsche, echte Schönheit immer deutlicher wurde, steigerte sich mit jeder Probe. Während derselben scheint Weber hier und da noch eine Aenderung zweckmässig vorgekommen zu sein, denn allem Vermuthen nach hat das letzte Finale die Form, die es jetzt hat, erst nach den ersten Proben in Berlin erhalten; auch dürfte er am Entreacte nach der Wolfsschlucht Wesentliches modificirt haben.

Auf den nach einer Orchesterprobe mit Benedikt unter den Linden promenirenden Weber sprang plötzlich ein reizender, zwölfjähriger Knabe mit glänzenden Augen und wallenden Locken zu, dem er mit den Worten: „Da ist Felix Mendelssohn!" die Hand freundlich entgegenstreckte. Der Knabe begleitete die Beiden, und als sie schieden, zog er Benedikt mit in sein elterliches Haus, wo er ihn seiner Mutter vorstellte: „Mutter, da ist Benedikt, ein Schüler von Weber, der uns aus seiner Oper spielen kann!" Und nun musste Benedikt am Clavier davon ausplaudern, was er wusste. Einige Tage darauf spielte ihm Felix alles Vorgetragene wieder vor und bezeichnete die Instrumentations-Effecte fast genau, wie sie wirklich waren, als habe er sie selbst erfunden.

Die Proben folgten nun rasch auf einander. Im Ganzen hat Weber vom Freischütz sechszehn Proben machen lassen. Eine Leseprobe, drei Chorproben, fünf Quartettproben, zwei Setzproben, eine besondere Probe der Wolfsschlucht allein und vier Generalproben, von denen zwei ganz vollständige Aufführungen waren.

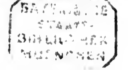
Am 26. Mai war das neue Schinkel'sche Schauspielhaus mit einem Prologe von Goethe, dessen „Iphigenie" und einem Ballette, „Die Rosenfee", von der Erfindung des Prinzen von Mecklenburg, eröffnet, dann aber, nach Aufführung von Iffland's „Jägern", Schröder's „Unglücklicher Ehe", einigen kleinen Stücken von Kotzebue, Ziegler's „Hausdoctor" und mehrfacher Wiederholung des Prologs, am 8. Juni zur Vervollständigung einiger Theile des Bühnen-Mechanismus wieder geschlossen worden. Der Freischütz wurde auf den 18. Juni verschoben.

Das Gleichgewicht von Weber's Seelenzustand vor der Aufführung war erstaunenswerth. Seine Freunde sahen es mit Verwunderung. Das stärkste Zeugniss für die ungestörte Ruhe seiner Geisteskräfte gibt es wohl, dass er am Morgen des 18. Juni, am selben Tage, wo die grosse Entscheidung Statt finden sollte, zwei Stunden lang, nach seiner Weise still am Schreibtische sitzend, componirte und das grosse Concertstück aus *F-moll* vollendete! Er brachte die noch fast nassen Notenblätter heiter seiner eben von einem Unwohlsein genesenen Caroline, bei der sich Benedikt befand, setzte sich ans Clavier und spielte den Beiden das Concertstück von Anfang bis zu Ende mit grossem Feuer vor.

Vier Stunden vor Eröffnung des Schauspielhauses belagerte eine compacte Masse dessen unglaublich unpraktisch angelegte Eingänge. Nur den vortrefflichen Maassnahmen der Polizei war es zu danken, dass bei dem fürchterlichen Drange und Kampfe nach Eröffnung der Pforten nur Kleider verletzt wurden und bloss kleine Quetschungen vorkamen. Das Parterre füllte, dicht gedrängt, Kopf an Kopf, die jugendliche Intelligenz, das patriotische Feuer, die erklärte Opposition gegen das Ausländische: Studenten, junge Gelehrte, Künstler, Beamte, Gewerbtreibende, die vor acht Jahren in Waffen geholfen hatten, den Franzmann zu verjagen. Unter Carolinens Loge stand Benedikt, die lange, schmächtige Gestalt Heinrich Heine's, der in seiner sarkastischen Weise sagte, er wolle es sich einmal gefallen lassen, „kindische" Verse für Byron's „Childe Harold" einzutauschen (mit dem er sich gerade beschäftigte), und ein kleiner, kräftiger Student mit gewaltiger Lunge und knallenden Händen. Die Haute-Volée und die Autoritäten der literarischen, musicalischen und gelehrten Kreise Berlins füllten Sperrsitze und Logen. Man sah wenig hohe Beamte, fast gar keine Uniformen. Nach und nach füllte sich das Orchester, die Musiker begannen zu stimmen, das Brausen der in dem übervollen Hause unbequem in glühender Hitze eingekeilten Masse nahm mehr zu, da erschallte plötzlich Beifallklatschen im Orchester: Weber war eingetreten, und das ganze volle Haus mit tausend, tausend Händen nahm das schwache Signal im Orchester wie ein donnerndes Echo auf. Drei Mal musste Weber den Tactstock sinken lassen und sich verneigen, ehe er das Zeichen zum Anfange geben konnte. Auf den stürmischen Empfang folgte die feierlichste Ruhe. Und nun entwickelte sich das zauberische Tongemälde der Ouverture in seiner ganzen unwiderstehlich fortreissenden Fülle; der Eindruck war magisch, und als nach den dumpfen, unheimlichen Paukenschlägen zuletzt der gewaltige *C-dur*-Accord und dann der lodernde, jubelnde Schluss folgte — da brach ein solcher Sturm des Beifalls, ein solch ungestümes Dacapo-Rufen los, dass dem Verlangen des Publicums Folge geleistet und das Ganze mit wo möglich gesteigertem Enthusiasmus wiederholt werden musste. Die erste Scene, von Beschort überaus reizend gruppirt und voll Feuer und Leben dargestellt, machte einen ausserordentlichen Effect, aber Kilian's Arie und der Spott-Chor, obwohl mit merkwürdigem Verständnisse gesungen, wurden nicht gleich vollständig in ihren musicalischen Gewagtheiten erfasst und nicht so günstig aufgenommen, als in dem darauf folgenden Terzett die Stelle: „O lass' Hoffnung dich beleben und vertraue dem Geschick", die theils durch den vortrefflichen Vortrag des Chors, theils durch die Erinnerung an die Ouverture die Herzen wunderbar ergriff und stürmischen Applaus erregte.

„Nun lasset die Hörner erschallen“ und der so tief originel verklingende Walzer war vorüber. Die Scene verdüsterte sich, und die Aufmerksamkeit des Publicums war bei der Scene des Max: „Nein, länger trag' ich nicht die Qualen“, auf so hohen Grad gesteigert, dass das schöne Arioso: „Durch die Wälder, durch die Auen“, trotz Stümer's echt künstlerischem und doch so einfachem Vortrage in der allgemeinen Spannung fast spurlos vorüberging. Bei dem unerwarteten Eintritte Samiel's wehte es wie ein Schauer durch das tiefbewegte Haus, und nur der Lichtblick des: „Jetzt ist wohl ihr Fenster offen“, verwischte in etwas den unheimlichen Eindruck der Erscheinung, der im letzten Allegro noch erhöht wiederkehrte. Rauschender Beifall krönte den Schluss der Arie. Caspar's Trinklied, so ganz den gewöhnlichen Formen entgegen concipirt, wurde nicht verstanden, und Blume wollte in seiner Scene nicht recht mit der Stimme heraus, kurz, der Vorhang fiel mit einem *anticlimax*, der Beifall war lau und der lange Zwischenact gab Veranlassung zu überaus lebhaften, ja, sogar stürmischen Discussionen. Die Spontinianer in Masse rieben sich die Hände und fragten spöttisch: „Ist das die Musik, die Vestalin, Cortez und Olympia vergessen machen soll? Welchen Lärm um ein einfaches Singspiel, ja, fast nur Melodram!“ „Was bedeutet ein eine Viertelstunde langes Gespräch und langweilige Erzählungen in einer Oper?“ „Wie monoton ist so ein langer Act ohne weibliche Stimme!“ — Das Haus brauste von streitenden Lauten. Während des Tumults war der Meister wieder auf seinen Platz zurückgekehrt. Der Vorhang ging auf, und eine Salve von Beifall begrüsste die leuchtenden, lieblichen Gestalten von Agathe und Aennchen (Seidler und Eunicke), die nach dem dunkelen Localtone des ersten Actes wie lösende Lichterscheinungen hervortraten. Die Oper von Jugend auf gewöhnt, empfinden wir diese Eindrücke kaum mehr! — Das zauberische Duett, so neu in Form und Behandlung, und noch entschiedener Aennchen's frische Ariette: „Kommt ein schlanker Bursch' gegangen“, erhielten die Zustimmung des ganzen Hauses. Aber der Glanzpunkt der ersten Vorstellung war unstreitig der Seidler grosse Scene: „Wie nahte mir der Schlummer.“ Hier verschwand alle Opposition: überrascht, hingerissen folgten die eifrigsten Gegner Weber's dem allgemeinen, unwiderstehlichen Strome. — Orchester, Parterre, Logen, Galerie fühlten den Duft der schönen Nacht, beteten „leise, leise“ in todtenstillem Schweigen andächtig mit, hörten das Rauschen der Bäume, sahen Max mit dem Blumenstrausse nahen, und mit Agathe's Jubel wallten dem Schöpfer dieses Zauberwerkes Herzen, Hände und Seelen in Jauchzen, Klatschen, Rufen ohne Ende entgegen! Von diesem Augenblicke an war der Erfolg der Oper entschieden. Das Terzett fand die aufmerksamsten und dankbarsten Zuhörer. Die Wolfsschlucht mit ihrem abenteuerlichen Zubehör, ihren noch nie dagewesenen Instrumental-Effecten und den so recht aus dem Geiste des Meisters geschaffenen, mächtig wirkenden Decorationen beschloss den zweiten Act wahrhaft triumphirend. Der kräftige Student unter Carolinens Loge nahm die Mütze zwischen den Knieen vor, mit denen er sie, um die Hände frei zu haben, gehalten hatte, und sagte, in die brennenden Handflächen blasend: Das ist ja ein Teufelskerl, der kleine Weber! Das hält sauer, ihm zu zeigen, wie gut er's gemacht hat! — War das Getümmel nach dem ersten Acte schon gross gewesen, so wurde es jetzt überwältigend; aber welch anderen Charakter hatten die Ausrufe! Die italiänische Partei war verstummt. Wundervoll, herrlich, zart und kräftig, eben so neu wie schön, vortrefflich, kühn, aber treffend — tönte es jetzt von allen Seiten. Der Meister aber war zu Carolinen und Lichtensteins in die Loge geschlichen und sass da in einer dunkelen Ecke, die Hand der vor Seligkeit still weinenden Gattin in der seinen. — Nach dem Entreacte, mit Frische und Energie vom Orchester vorgetragen, wurde Agathe's Gebet, welches sich mehr der älteren Cavatinenform nähert, so wie Aennchen's „kreideweisse Nase“ mit der obligaten Viola und dem halb tändelnden, halb zärtlichen Allegro, von der Eunicke bestrickend gesungen, sehr günstig aufgenommen. Das Volkslied: „Wir winden dir den Jungfernkranz“, so durch und durch im besten Sinne des Wortes populär und deutsch empfunden und componirt, musste auf stürmisches Verlangen wiederholt werden, obwohl die Reinwald, seltsam befangen, es mit zitternder Stimme sang. Der Jägerchor, obgleich donnernd applaudirt, wurde seltsamer Weise doch erst nach der achten oder zehnten Vorstellung dem Publicum ganz eingehend. Seine Melodie war eine der wenigen aus dem Freischütz, die nicht gleich auf den Strassen gesungen wurden. Fürst Ottokar (Rebenstein) gab das Zeichen zum Schusse auf die Taube, und das herrliche Finale, zwar mit einer Tendenz zur Verkühlung, die seine im Verhältnisse zum Sturmesgange der anderen Theile der Oper etwas zögernde Länge erzeugte, brachte die Oper in glorreicher Weise zu Ende. — Der Vorhang rauschte herab, aber Niemand verliess das Haus, das donnernder Applaus und tausendstimmiges Rufen nach dem Meister erfüllte. Endlich erschien er, Madame Seidler und Fräulein Eunicke an der Hand führend. Kränze, Jubelrufe, Lieder und Gedichte flogen ihm entgegen.

Der Erfolg war ein ungeheurer und beispielloser. Kritiker, Künstler, Dilettanten und Musikfreunde waren wie berauscht, zum ersten Male, für den Abend wenigstens, einstimmig voll Lob, Entzücken und Freude. Das Auditorium brauste aus einander, laut das neue Wunder verkündigend.



Der festlich erleuchtete Jagor'sche Saal vereinigte nach der Oper eine kleine, auserwählte Gesellschaft, die „den Meister feiern" wollte. Die bei der Oper betheiligten Künstler, die Beer'sche Familie, Lichtenstein, der Regisseur Hellwig aus Dresden (der Mitternachts dahin zurückreiste und die erste Kunde des Triumphes brachte), das Pius Wolff'sche Paar, Benedikt, Rellstab, Gubitz und auch E. T. A. Hoffmann waren zugegen. Jubelvolle Heiterkeit, feiernde Liebe für Weber bewegte den Kreis.

Weber schrieb nur die Worte in sein Tagebuch:

„Abends als erste Oper im neuen Schauspielhause: Der Freischütz, wurde mit dem unglaublichsten Enthusiasmus aufgenommen. Ouverture und Volkslied *da capo* verlangt, überhaupt von 17 Musikstücken 14 lärmend applaudirt. Alles ging aber auch vortrefflich und sang mit Liebe; ich wurde herausgerufen und nahm Mad. Seidler und Mlle. Eunicke mit heraus, da ich der Anderen nicht habhaft werden konnte. Gedichte und Kränze flogen. *Soli Deo gloria!*"

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

In Darmstadt wurde am 2. December dem im vorigen Jahre verstorbenen Capellmeister L. Schindelmeisser von seinen Freunden ein Denkstein gesetzt.

Der Hof-Capellmeister Reiss in Kassel soll wegen „unehrerbietiger Aeusserungen" in einer Theaterprobe vom Amte suspendirt worden sein, wie die Zeitungen melden.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. *L. Bischoff* in Köln.
Verleger: *M. DuMont-Schauberg*'sche Buchhandlung in Köln.
Drucker: *M. DuMont-Schauberg* in Köln, Breitestrasse 76 u. 78.



